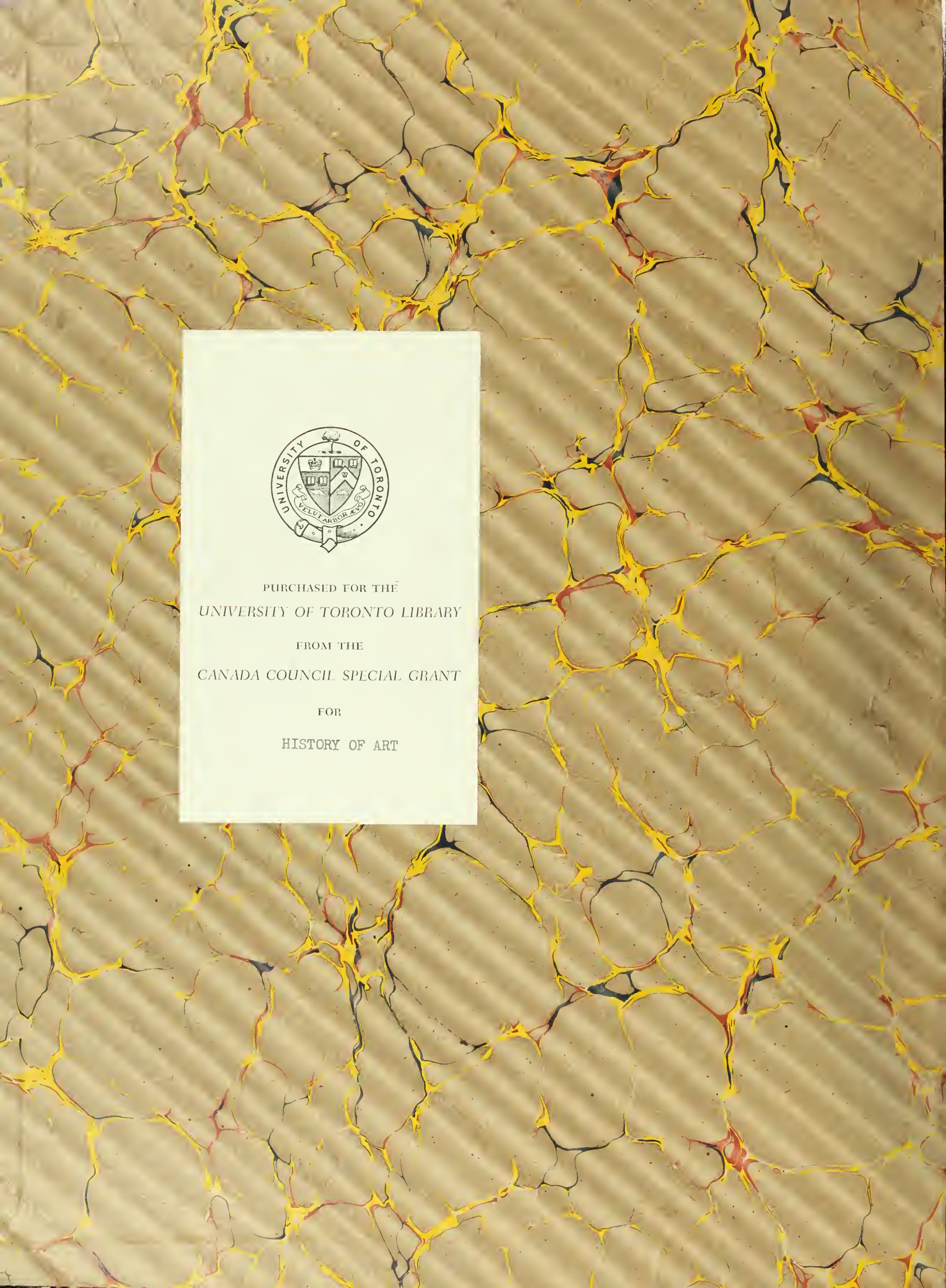

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00077132 9



UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



HISTOIRE

DES PEINTRES

DE

TOUTES LES ÉCOLES

PARIS — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE FRANÇAISE

PAR

M. CHARLES BLANC

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

TOME TROISIÈME



PARIS

Vve JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

DIRECTEUR-GÉRANT : G. ÉTHIOU-PÉROU

RUE DE TOURNON, Nº 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN

M DCCC LXV


LIBRARY
OCT 12 1971
UNIVERSITY OF TORONTO



École Française. *Chevaux, Caricatures.*

CARLE VERNET

NÉ EN 1758. — MORT EN 1836.


C. VERNET P. BOCOURT D. LAVIEILLE S.

Le premier tableau que le hasard me fit rencontrer, au sortir du collége, fut un tableau de Carle Vernet. Il représentait, je m'en souviens, un magnifique et léger équipage attendant à la porte grillée d'une maison de campagne des environs de Paris : Auteuil, Verrières ou Meudon. La maison se détachait sur un fond de grands arbres, dont la verdure était rappelée par la couleur des contrevents. A voir ce bel attelage, haut monté et fumant comme il sied à des chevaux de carrosse, la porte du logis entr'ouverte et les bouquets d'arbres à demi cachés par un mur, pour plus de mystère, il y avait de quoi bâtir un long roman tout rempli d'aventures charmantes. Quels étaient les heureux maîtres qu'allait emporter cette voiture à travers le Bois, et qu'attendait un jokey immobile? quelle intrigue allait dénouer ce départ?... Voilà un simple tableau qui donnait à penser bien des choses à un écolier nouvellement venu au monde avec des intentions de poésie! Admirable privilége de la peinture! elle enchante ceux qui ont connu la vie et ceux qui l'ignorent; elle plaît aux uns en les faisant repasser par les impressions de la jeunesse, aux autres en leur ouvrant un horizon qui les invite au voyage.

Il était dans la destinée de Carle Vernet de peindre les amusements et le bonheur du riche, les occupations

de l'oisif. Fils d'un peintre illustre, le seul nom de son père lui épargnait la moitié du chemin, et le dispensait de s'engager dans ces luttes où tant d'autres succombent ignorés. La gloire, la fortune, la bienveillance du monde, l'accueil des grands, il trouva toutes ces choses si bien préparées, que son esprit demeura toujours enjoué et facile, n'ayant pas à traverser les rudes épreuves qui assombrissent le talent.

Né à Bordeaux le 14 août 1758, pendant le séjour qu'y fit son père, alors chargé par Louis XV de peindre tous les ports de France, il était le plus jeune des trois enfants de Joseph Vernet et de Virginia Parker, issue d'une famille anglaise fixée à Rome. A cinq ans, il dessinait déjà d'une façon surprenante, si bien que son père en parla un jour avec feu chez M. d'Angivilliers, où se réunissait une société choisie; et comme on se récriait sur l'aveuglement de la tendresse paternelle, Joseph Vernet envoya chercher son fils. Voilà le pauvre enfant installé au milieu du salon, une feuille de papier devant lui et un crayon à la main. Suivant son instinct, il dessine hardiment un cheval, et à mesure qu'il avance, on murmure autour de lui : « Bien! très-bien! mais il a pris trop bas, il n'aura pas de place pour les jambes. » L'enfant continue sans se déconcerter, achève le corps, commence les jambes du cheval, puis, en quatre coups de crayon, il figure de l'eau sur le bas de sa feuille, faisant ainsi prendre un bain de pieds à son cheval et laissant les spectateurs étonnés de sa présence d'esprit.

Avant même d'avoir fini ses études, Carle Vernet avait connu tous les hommes célèbres de son temps; il avait pu jouir de leur conversation, recevoir leurs encouragements et leurs éloges. Dans un voyage en Suisse, il fut présenté à Voltaire, qui professait une admiration passionnée pour les *marines* de Joseph. Le philosophe reçut le père et le fils avec beaucoup de grandeur dans sa seigneurie de Ferney, et il dit au jeune Carle : « Vous êtes ici chez un confrère de votre père; *anch'io son pittore!* » A la suite de son voyage, où il visita successivement Rousseau, Gessner, Lavater et Tissot, Carle Vernet revint à Paris pour y terminer ses études, et il entra ensuite dans l'école de Lépicié, peintre austère et bizarre qui, entre autres manies, avait celle de s'habiller toujours en moine. C'est à lui, sans doute, que le jeune Carle dut les premières idées de cette excessive et singulière dévotion qui fut le travers de toute sa vie. Ce Lépicié était pourtant un habile homme; il dirigea si bien son élève, que celui-ci remporta le grand prix de peinture en 1782. Il avait obtenu le second prix à dix-sept ans, l'année même où David fut couronné.

C'était un jeune homme déjà fort à la mode et un écuyer brillant que ce nouveau pensionnaire de Rome. Il avait une figure agréable, une de ces figures aux vives arêtes, dont on se souvient pour les avoir vues une fois; un nez légèrement arqué, une lèvre fine, un regard plein de bonté et de pénétration. Élégant, bien jambé, sa jolie tournure, son nom, ses manières, son goût pour l'équitation, le faisaient rechercher dans le monde, où il avait été lancé de si bonne heure. On admirait surtout l'à-propos de ses réparties, et sa merveilleuse facilité à jouer sur les mots : c'était l'époque de M. de Bièvre.

Joseph Vernet n'avait donné à la peinture que la moitié de sa vie, ayant passé l'autre auprès des grands seigneurs et des philosophes, en compagnie des beaux esprits de son temps, au milieu desquels il avait toujours figuré avec distinction. Comme il n'avait pas perdu, malgré son âge, l'envie de briller, il empruntait à son fils Carle un supplément d'esprit, et il lui achetait ses calembours à raison de six francs la pièce. Mais le jeune homme, malgré la fécondité de sa verve, se trouvait quelquefois à court d'argent et de bons mots. Alors, comptant sur la mémoire affaiblie de son père, il lui revendait un calembour déjà payé: et c'était une autre manière d'avoir de l'esprit, car le vieux Joseph, lorsqu'il aventurait sa seconde édition, manquait son effet et revenait furieux de sa déconvenue.

Arrivé en Italie, Carle Vernet se mit à contempler comme tout le monde les fresques de Raphaël, les tableaux de Jules Romain ou de Salvator; mais ce fut principalement pour voir comment ces maîtres avaient peint les chevaux. Lui qui en avait fait une étude spéciale, qui les aimait en peintre et les connaissait en écuyer, il ne put être séduit par ces formes épiques, d'une ampleur convenue, dont le tort était d'enlever à la nature tout ce qu'elles donnaient à des apparences d'héroïsme. Au lieu d'être entraîné, ainsi que plus tard Géricault devait l'être un instant, par l'autorité de l'exemple, il fut amené à réagir, et il résolut, au risque de déplaire à MM. de l'Académie, de mettre ses personnages, fussent-ils Grecs ou Romains, sur des chevaux comme on en voit tous les jours au Bois.

Mais c'est à peine s'il put retirer quelque fruit de ses observations, car une circonstance particulière avait déja tellement changé son humeur, que lorsqu'il était devant sa toile, le pinceau lui échappait des mains. Son esprit, toujours si présent et si gai, s'était couvert d'un voile de tristesse, et pendant qu'il parcourait cette cité de Rome remplie de souvenirs et déserte en quelques endroits, sa pensée était tout entière à Paris, dans un salon où il avait dit adieu à une jeune fille, mademoiselle de Montbars. En vain la noblesse romaine lui ouvrait ses portes, il demeurait solitaire et taciturne, ne se plaisant qu'à l'aspect des ruines extérieures, ou à écouter le chant des églises qui ajoutait au sentimentalisme de son amour. Peu à peu, les idées religieuses pénétrèrent dans cette âme ouverte aux impressions. La mélancolie le rendit pieux, les prêtres le rendirent dévot; et ne se



CARLE VERNET — MONTIGNEUL SC. — L. MASSARD

LES ANGLAIS A PARIS.

souvenant plus qu'il voyageait pour devenir peintre, il voulut un beau jour se faire moine. Son père, averti, se hâta de le rappeler, et le supplia de reprendre ses travaux; mais le jeune converti n'entendait pas renoncer à la vie monastique, et il ne parlait plus que d'entrer aux Feuillants. Par bonheur, il fit choix d'un confesseur éclairé, qui ne tarda pas à comprendre quelle était la maladie de ce cavalier plein de grâce, et qui, en homme de sens, lui conseilla de se marier au plus vite, de retourner à sa véritable vocation, la peinture, et à son exercice favori, l'équitation.

Qu'allait faire le néophyte rendu à sa palette? Imiter Vincent? suivre la trace de Brenet ou celle de l'*ignare* Suvée, comme l'appelait David? Carle Vernet avait pour cela trop d'originalité dans l'esprit. D'ailleurs, la peinture, pour lui, c'était surtout la mise en scène des chevaux. Il ouvrit donc l'histoire avec l'intention d'y puiser quelque grand sujet où il pût développer à son aise une de ces longues processions équestres qu'il voyait passer dans son imagination. Il s'arrêta au *Triomphe de Paul-Émile;* car il fallait bien alors faire acte de respect pour l'antique. Les amours en paniers, les bergeries, commençaient à passer de mode; Vien avait déjà

timidement essayé la réforme, et, parmi les camarades de Carle Vernet, il y en avait un qui méditait le *Serment des Horaces*, c'est-à-dire toute une révolution en peinture.

Le *Triomphe de Paul-Émile* se ressentit de la transition; si cet ouvrage tenait aux idées nouvelles par le choix du sujet, par la forme obligée du costume et par le type des figures, on y retrouva néanmoins le style de l'époque précédente, et un certain caractère français bien reconnaissable en dépit des héros représentés. L'artiste avait, du reste, un éloignement inné pour la boursouflure, et il envisageait toujours les choses au point de vue réel, de sorte qu'il imagina une composition simple, naturelle et noble, sans attendre l'influence et les exemples de David. Jusque-là on dessinait mal les chevaux; plutôt que d'observer la nature, on étudiait Van der Meulen, dont on affaiblissait la tradition en la continuant. Cet habile maître, ayant sous les yeux les carrousels de Versailles, avait dû peindre le cheval de parade, celui qui se cabrait majestueusement sous la majestueuse perruque de Louis XIV. Depuis on n'avait pas su démêler dans ces formes ce qui convenait exclusivement au cortége du grand roi, si bien que la peinture reproduisait de son mieux les lourdes statues équestres de nos places publiques, ces chevaux de brasseur qui levent une jambe en forme de parenthèse, et traînent péniblement après eux leur immense croupe. Au lieu de faire revivre le coursier fringant de Wouwermans, on plantait le monarque sur le cheval laboureur de Paul Potter. Carle Vernet fut le premier qui prit la peine d'aller au haras ou au manége; il rendit au cheval ses vives allures, son expression dans l'attente, sa grâce, sa coquetterie, l'éclat de son regard et ses naseaux enflammés.

Pendant qu'il travaillait à ce vaste tableau, son titre futur d'admission à l'Académie, Carle tenait sa porte soigneusement close, n'osant montrer son ébauche à personne, pas même à son père. Mais comme il l'avait commencée sans arrêter de plan, et que son sujet allait s'agrandissant au fur et à mesure, il fut obligé de commander une seconde toile pour la rajuster à la première, puis une troisième toile, de façon que, l'atelier devenant à son tour trop petit, il fallut bien enfoncer la porte pour donner passage à cette nouvelle rallonge. Curieux de voir une composition ainsi faite en trois volumes, Joseph Vernet vint visiter son fils, accompagné de son ami Moreau le jeune, graveur du cabinet du roi, l'auteur de tant de vignettes adorables qu'on recherchait alors, qu'on pille aujourd'hui. Carle attendait leur jugement dans la plus vive anxiété, quand son père se jette à son cou en lui disant : « Tu es un peintre! » Ce jugement, que le jeune homme croyait suspect dans la bouche d'un père, fut sur-le-champ confirmé par Moreau, et dès ce moment fut arrangé le mariage de Carle Vernet avec la fille du graveur, mariage qui fut célébré en 1787.

Déjà l'ex-novice des Feuillants était redevenu l'homme des plaisirs et des cavalcades. Le duc d'Orléans le mettait de toutes ses parties de chasse. Carle y prenait des leçons de peinture, des points de vue, des épisodes, et, rentré chez lui, il quittait la cravache pour le pinceau. Un jour, le duc d'Orléans lui commanda le tableau d'une chasse qu'il avait faite au Raincy avec le duc de Chartres, depuis Louis-Philippe. Carle fait de son mieux, dit M. Paul Huguet, à qui j'emprunte cette anecdote, représente les deux princes à cheval et remet son tableau. Deux mois s'écoulent; les parties vont leur train; Carle voit tous les jours le duc, et on ne lui dit pas un mot de son travail. Le jeune artiste commençait à trouver ce silence infiniment trop prolongé, lorsqu'un jour on le mande au Palais-Royal. Le peintre y court, pensant aller à quelque partie de plaisir. On l'introduit dans une pièce remplie de tabatières de luxe et tapissée de cannes du plus grand prix. Le futur muscadin se disait à lui-même : J'estime peu ces tabatières, mais je priserais fort une de ces cannes. Le duc, après lui avoir tout montré, lui remit quatre mille livres en disant : « Vous avez beaucoup trop de discrétion à l'égard d'un homme qui a si peu de mémoire. » Voilà un prince qui donnait de bons exemples.

Le Triomphe de Paul-Émile, achevé en 1788, valut à l'auteur son entrée à l'Académie de peinture. D'après le cérémonial en usage dans cette académie, le récipiendaire était introduit par un huissier qui le présentait à chacun des membres, auxquels il devait faire un salut. Lorsque Vernet fut arrivé devant son père, ils oublièrent tous deux les lois de l'étiquette, et se précipitèrent dans les bras l'un de l'autre, aux acclamations de l'assemblée, qui, pour la première fois depuis sa fondation par Louis XIV, voyait un père et son fils siéger en même temps dans son sein. Les deux Vernet ne jouirent pas longtemps de ce privilége, devenu héréditaire dans leur famille. Joseph mourut en 1789, âgé de soixante-seize ans, mais n'ayant rien perdu de cette verdeur

qui faisait dire à La Harpe : « Ce qui tient du prodige, c'est Vernet qui, à l'âge de soixante-seize ans, n'est « pas baissé, mais a paru même tout nouveau ; on peut dire de cet homme que la nature l'a mis dans ses « secrets. »

Quand vint la révolution, Carle Vernet ne s'était jamais occupé de politique. Il se fit royaliste sans trop savoir pourquoi, peut-être parce qu'il avait des amis parmi ceux qui allaient périr dans la tempête. En 92, il était à Paris capitaine de la garde nationale. Au 10 août, au moment de l'attaque des Tuileries par le peuple, Carle, qui logeait au Louvre avec sa famille, entend les coups de fusil et voit voler ses vitres en éclats. Il saisit son fils âgé de trois ans, le prend sur ses épaules, monte à cheval et traverse la place du Carrousel, accompagné de sa femme, qui emportait, de son côté, une petite fille de quatre ans. Comme il avait ôté son uniforme et



LES CHIENS SAVANTS.

n'avait gardé que sa veste blanche à collet rouge, les républicains le prennent pour un Suisse et font feu sur lui. Carle, blessé à la main, poursuit sa route, et ne parle de sa blessure que lorsqu'il a mis en sûreté sa famille et ce petit garçon de trois ans, qui s'appelait Horace Vernet.

Mais une épreuve plus terrible l'attendait encore. Sa sœur, Émilie Vernet, femme gracieuse et belle, dit-on, mariée à l'architecte Chalgrin, fut condamnée à mort par le tribunal révolutionnaire pour avoir recélé une correspondance avec des princes émigrés. Carle était le camarade de David ; il court chez lui et le supplie, tout en larmes, d'intercéder auprès de Robespierre. Nous ne savons ce que répondit David ; mais ses instances, s'il en fit, furent inutiles. Madame Chalgrin fut exécutée [1].

On conçoit aisément que les peintures de Vernet qui datent de cette période orageuse, comme les *Funérailles de Patrocle*, ne portent pas l'empreinte de sa verve habituelle, de cette vivacité qui était le cachet de son

[1] Dans les éditions précédentes nous avions rapporté à tort une réponse de David, qui, à vrai dire, est dénuée d'authenticité et même de vraisemblance.

talent. Mais ce talent, cette verve, lui revinrent sous le Directoire. Il put alors s'élancer de nouveau dans cette vie de plaisirs bruyants qui avaient toute la puissance d'une réaction, reparaître sur la scène du monde élégant, et donner un libre essor à cet esprit de bons mots et de calembours qui allait un peu mieux à Barras qu'à Robespierre.

Singulière époque, où l'on vit les roués de la régence ressuscités sous la forme républicaine, et à la faveur d'une parodie des mœurs antiques, la corruption porter le *chapeau à la Minerve*, se couvrir du *voile à l'Iphigénie*, Caton lui-même se faire galant, et Brutus se transformer en dameret! Carle se trouva plus mêlé que personne à cette joyeuse existence de la jeunesse dorée, si bien qu'il n'eut pas même le loisir de peindre et ne fit que dessiner. La *Mort d'Hippolyte*, des *Courses de char*, magnifiques dessins que la gravure s'empressa de répandre, agrandirent sa réputation commencée. A peine avait-il fini de tracer le char d'Hippolyte, de représenter le héros renversé, l'effroi des chevaux et le monstre bondissant, et les portes de Trézène servant de fond, je crois, qu'il courait au Champ-de-Mars soulever la poussière des jeux olympiques. Le voilà qui se présente avec tous les *incroyables* de Paris, Tourton, Bacuée, Lagrange, pour leur disputer le prix de la course à pied; que dis-je? pour remporter ce prix, car il le remporta, et le directeur La Réveillère-Lepaux, en couronnant le véloce vainqueur, lui dit gracieusement : « Votre nom est accoutumé « à tous les triomphes [1]. »

Au milieu de ces fêtes, la railleuse intelligence de Carle Vernet ne demeura point inactive, et il ne perdit jamais son crayon dans la mêlée. L'observation avait toujours été un amusement pour lui. Maintenant qu'il avait sacrifié sur l'autel de l'Académie, il se jouait de la gravité doctorale de ses confrères, en donnant à l'art de Callot un caractère nouveau, plus vrai, moins fantastique, mais non moins spirituel. Fatigué des Grecs et des Romains, il jeta aux orties le manteau de Paul-Émile, relégua dans un coin la figure nue, le bas-relief, le char antique, et il se mit à copier ses amis, ses camarades, ceux qui chevauchaient avec lui, qui patinaient sur la glace, qui donnaient le ton, et qu'on voyait, le soir, dévisageant la beauté au Palais-Royal, dans ces fameuses galeries de bois qu'on appelait le *Camp des Tartares*. Le crayon qui avait dessiné le fils de Thésée en un style correct et noble comme le vers de Racine, fut employé à saisir les formes extravagantes de la mode, les bottes à retroussis, le frac de l'an VII.

Jamais on ne fit de caricatures plus amusantes que celles des *Incroyables*, où la pureté du contour n'ôte rien à la malice des intentions; modèles de satire qui ont eu le succès de la vogue et le succès de la durée. Nos dessinateurs d'aujourd'hui sont réduits à les calquer, en désespoir de mieux faire. Les jeunes aristocrates devenus le sujet de ces plaisanteries portaient des redingotes grises et des cravates vertes; leurs cheveux, au lieu d'être à la Titus, étaient nattés, poudrés et relevés avec un peigne, tandis que des *oreilles de chien* accompagnaient la figure. Ils avaient à la main de grosses cannes dont ils se servaient indifféremment pour provoquer ou pour se défendre. Leur crânerie, leur vive désinvolture, à travers le ridicule, ne pouvait échapper à l'œil de Carle Vernet. Les deux incroyables qu'il a dessinés s'arrêtent l'un devant l'autre. Le plus pincé des deux lorgne son compagnon d'un air protecteur, en faisant une petite moue fort à la mode en ce temps-là. Il n'y a de différence entre eux que dans la coiffure et la chaussure. Le lorgneur a des culottes jarretées, des escarpins, et laisse voir une jambe gracieusement accentuée. L'autre a des bottes molles ne couvrant guère que la cheville et pouvant servir à dissimuler cette partie de la jambe qui, plus ou moins dégagée, constitue un homme bien fait. D'immenses perruques blondes s'abattent le long des joues. Le gilet à la Robespierre et le petit chapeau, tel que Napoléon le porta plus tard, complètent le costume du lorgneur; l'autre tient à la main un vaste tromblon semblable à ce que furent, sous la restauration, nos *bolivars*.

A côté des *Incroyables*, figurent les *Merveilleuses*. C'est la même scène observée entre deux femmes. Une énorme bourgeoise, portant sur la tête des rubans pointus et roides qui lui donnent l'air d'un colimaçon épanoui, rencontre une merveilleuse élancée, fluette, qui fend les airs avec un long chapeau creusé en cuiller, d'où sortent les mèches flottantes de ses faux cheveux. Chacune d'elles relevant sa robe, il semble que le

[1] On nous assure que Carle Vernet ne remporta pas le prix de la course. Nous tenons cependant le fait de très-bonne source.

peintre ait voulu établir un contraste entre les deux mollets. Celle-ci en a un puissant et dodu, comme un pain de sucre renversé; celle-là, au contraire, trahit une jambe impossible, dont l'interminable fuseau fait honte à l'embonpoint de sa rivale. Le peintre, cependant, tout en accusant le comique des formes, en charge à peine le travers. C'est par la tournure, par le mouvement, par le geste, qu'il nous saisit. Par là il supplée à l'exagération qui diminuerait la surprise, au lieu de l'augmenter, de sorte que ses figures paraissent avoir vécu réellement, avoir été prises sur le fait, en flagrant délit de ridicule, au moment où elles passaient dans la rue, sous les fenêtres de Carle Vernet. Si vous retrouvez ces mêmes élégants dans leur promenade à cheval, vous diriez que leur monture s'est fait un devoir de maigrir et de s'évider comme eux. La pauvre bête montre ses os à la lumière pour plus de convenance, et reste efflanquée par respect pour le bon ton.

C'est en regard de ces impayables caricatures qu'il faut voir des groupes d'Anglais se donnant des tournures ou faisant des grâces. Ici, le gastronome rebondi, court, ramassé, luisant, plein de vie, de joie et de



LA COURSE.

lui-même; là, le gentleman, dont la tête est toute en longueur, qui promène d'un air capable son auguste épouse, caparaçonnée de vingt collerettes en tuyaux, gaufrures et falbalas, coiffée du petit chapeau de la Compagnie des Indes, et tenant un parapluie à long manche, dont l'étoffe mettrait à l'abri un serin.

Entré désormais dans la peinture de la vie réelle, Carle Vernet abandonna, pour n'y plus revenir, les errements de David, dont il ne comprenait guère la portée. Dès qu'il eut ainsi renoncé à rajeunir de vieilles traditions, pour écrire jour par jour l'histoire de son temps, la profonde connaissance qu'il avait acquise des chevaux et la soudaineté de son talent le portèrent à se faire peintre de batailles; il sut se créer dans ce genre une place à part. Carle est en effet le premier qui ait donné dans ses batailles une si grande importance à l'élément stratégique. Ses tableaux nous montrent toujours les grands mouvements qui ont décidé du sort de l'action, et si la couleur en est généralement un peu terne, ils ont en revanche d'autres mérites, celui, par exemple, d'être historiques au premier chef.

Déjà il s'était essayé à ce nouveau genre, en composant une suite de dessins sur les campagnes d'Italie, que Duplessis-Bertaux se chargea de graver. On y remarquait l'exactitude des mouvements, une facilité rare à les rendre à la fois justes et pittoresques. Tous ces dessins ont une physionomie locale. La nature des terrains, l'aspect de la montagne, y sont très-bien observés. Les premiers plans se composent toujours de groupes spirituellement arrangés, et qui rappellent les chariots et les bagages des tableaux de Casanova. Sans avoir besoin, comme Van der Meulen, de supposer le spectateur en ballon, Vernet place le point de vue assez haut pour développer les lignes stratégiques, le plan des villes assiégées, les diverses pentes des montagnes. Rien n'est plus pittoresque, par exemple, que la bataille de *Millesimo* ou le *Passage du Pô devant Plaisance.* On dirait que le peintre a suivi l'armée, et qu'il retrace tous les événements de mémoire, comme faisait en Espagne le général Bacler d'Albe. La fine pointe de Duplessis-Bertaux ajoute encore au charme de ces heureuses compositions l'intelligence et l'agrément de la gravure.

Ces dessins sur les campagnes d'Italie n'étaient qu'un acheminement à peindre les batailles aux vastes proportions. Le plus célèbre et le meilleur des ouvrages de Carle Vernet, c'est la *Bataille de Marengo.* Dans cette grande page de trente-deux pieds de long, l'auteur a voulu faire comprendre les manœuvres de l'immortelle journée. Ce n'est pas là un de ces épisodes insignifiants qui ne disent et n'apprennent rien : des blessés qu'on emporte sur le devant, et un général qu'entourent des aides de camp affairés avec une aile de moulin par-ci, un peu de fumée par-là. Non, c'est un vrai fait d'armes, une exacte bataille dont le plan est si nettement tracé, que chacun peut calculer les chances, prévoir le vainqueur ou se passionner pour le vaincu. A gauche, vous voyez l'armée des Autrichiens, vêtue de blanc, coupée en deux par la cavalerie française, et il est clair que toutes les troupes impériales qui se trouvent en deçà vont être enveloppées et amenées prisonnières. Déjà le premier plan est couvert d'officiers ennemis qui rendent leur épée, en jurant ou en pleurant. Au loin, dans la plaine, on aperçoit un général français, qui vient d'être frappé mortellement. C'est le général Desaix. A droite, Napoléon, environné de son état-major, donne le signal de cette marche au pas de charge qui fit regagner à l'armée française le terrain qu'elle avait perdu en se repliant tout exprès. Là se trouvent de superbes chevaux aux robes variées, des têtes fort bien peintes et remplies d'expression. Celle du jeune Beauharnais est d'une charmante fraicheur. Autour de Bonaparte s'agitent les mille aigrettes d'un régiment de dragons dont le mouvement général est ainsi parfaitement saisissable.

Si l'on détachait certains morceaux de cette toile, ils seraient, dans leur isolement, d'une couleur agréable; mais l'ensemble, à force d'être sage, est un peu froid et ne produit que la moitié de l'effet prévu. Que si l'on parcourt un à un tous les épisodes où reparaît le côté réel du talent de Vernet, on ne peut s'empêcher d'en admirer la vivacité et le naturel. Personne jusqu'alors n'avait reproduit avec cet accent de vérité la physionomie de nos soldats, leur allure, l'aspect de leur fusil, de leur giberne, les moindres accidents de leur uniforme. Carle les a peints vite, hardiment et gaiement, comme ils se sont battus. Sans doute, on voudrait, dans ce grand tableau, une plus chaude lumière, une mêlée plus sérieuse, plus émouvante; malheureusement Carle n'était pas coloriste, pas assez, surtout, pour oser un puissant effet de soleil; il n'avait pas la fougue de Salvator, ni la vigueur et les empâtements de Bourguignon, et Parrocel l'eût certainement accusé de ne pas savoir *tuer son homme.* L'envie d'être exact, les ordres du ministre, le bulletin officiel qu'il fallait suivre, enlevaient d'ailleurs à l'artiste les immenses ressources que peut offrir un tableau de fantaisie, et certainement c'est le bureau de la guerre qui a refroidi l'ensemble de la couleur. Mais, du moins, l'ordonnance est large et belle, l'exécution franche, les hommes et les chevaux sont unis d'intention et de mouvement; pas un détail ne nuit à la masse, et de tous les peintres de bataille qui procèdent de Carle Vernet, aucun n'eût écrit avec plus de précision l'histoire de ce mémorable fait d'armes, où l'habile artiste a su concilier la science de Jomini avec la clarté de M. Thiers.

On reproche à Carle Vernet de n'avoir qu'un type pour ses chevaux; mais qu'importe, après tout, si ce type est beau, s'il est aimable, s'il n'est pas imaginaire et convenu? L'art est la combinaison de la nature avec le sentiment individuel. Que Vernet ait une manière originale et constante de sentir et de voir, il faut l'en féliciter, je crois, car c'est le don des artistes éminents. Si Carle est au nombre des premiers peintres de

chevaux, il le doit précisément à cette prédilection pour les races fines qu'il excelle à peindre, il le doit à cette uniformité qui l'empêche d'être confondu avec d'autres. Eh! mon Dieu, celui qui verrait la nature avec les lunettes de tout le monde ne serait pas un artiste, pas plus que le daguerréotype n'est un peintre. Voyez Gros, Géricault, Van der Meulen : n'ont-ils pas un type aussi, un type invariable? J'admire ces peintres qui n'ont pas besoin de signer leurs toiles. De même que vous prononcez le nom de Géricault en voyant ce cheval du peuple, musculeux, puissant, noble dans sa force, et aussi robuste que son cavalier, de même, vous avez nommé Carle Vernet en apercevant ces chevaux qu'il a représentés trop secs, il est vrai, mais vifs, élégants, fins, solides et délicats tout ensemble, et semblables à son propre tempérament.



LE BOMBARDEMENT DE MADRID.

Pour les tableaux de chiens, de courses et de vénerie, Carle n'a pas son pareil, même en Angleterre, où tant de peintres renommés se livrent uniquement à ce genre. Son cheval, il le sait par cœur, de la sole au chanfrein. Mais ne lui demandez pas autre chose que les plus beaux modèles des haras d'Exmes ou de Viroflay; laissez son pinceau spirituel mettre en scène des dandys à la chasse ou des dames en calèche, avec piqueurs aux portières. Si on lui commande un tableau d'histoire, il saura sans doute poser une figure sur ses pieds, aussi bien que la camper en selle; mais, à ne suivre que ses propres goûts, il aimerait mieux nous montrer ses héros dans la campagne, avec une jaquette et un couteau de chasse au côté, franchissant buissons et barrières.

Les grandes proportions conviennent moins au talent de Carle Vernet, talent fécond et actif qui aime à produire beaucoup, non à s'appesantir sur une œuvre de longue haleine. Comment nommer cette action qui

porte le titre de *Matin de la Bataille d'Austerlitz?* N'était la célébrité des personnages, qui s'appellent Napoléon, Bernadotte, Bessières, Murat, cette toile pourrait passer pour un immense tableau de genre, un Albert Cuyp sur une grande échelle, sauf la belle couleur et le beau faire du Hollandais. Mais la seule dimension des figures nous avertit que c'est là un tableau d'histoire; car Vernet avait trop d'esprit pour donner à une simple parade des proportions aussi magnifiques, si elles n'étaient justifiées par l'intérêt qui s'attache aux modèles représentés. L'auteur a mis ici autant de mouvement et plus d'énergie qu'à l'ordinaire; les hommes et les chevaux sont également bien peints; mais la tête de l'Empereur me paraît manquée, en supposant même qu'elle ressemble, dans sa pâleur, à ce qu'il était alors. On voudrait y voir cette sérénité du héros, qui, la veille, s'est endormi du sommeil d'Alexandre et ne s'est réveillé que pour la victoire. Cette tête de l'Empereur, Carle ne l'a jamais bien réussie, lui qui a si heureusement traité les figures des maréchaux et des grands officiers dont se composait l'escorte impériale.

Excepté le cheval de Napoléon, qui est d'une blancheur éclatante, tous les chevaux de cette composition sont de robes foncées et variées; tous sont remarquables par la souplesse, par la précision de leurs mouvements, et aussi par un certain air de fierté, comme s'ils aspiraient l'odeur du combat. Les cavaliers posent sur leurs montures avec cet aplomb qui est une partie de la grâce de l'écuyer. Les groupes se soutiennent habilement et s'enlèvent en vigueur sur un fond clair; le ciel est d'un ton ferme, précisément pour ne pas former un repoussoir trop dur, mais on s'attendait à le trouver plus léger et plus lumineux, tel que dut le faire briller l'aurore de cette journée d'Austerlitz, si fameuse par le soleil qui l'éclaira.

Comme peintre, c'est là ce que Vernet a fait de plus solide. Sa peinture, ordinairement lisse et vitreuse, a eu cette fois plus de consistance, et les riches costumes qu'il avait à peindre ne sont pas seulement ajustés avec goût, ils sont encore touchés d'une façon large et sûre, notable chez un peintre qui, même dans de grands tableaux, n'était jamais sorti des proportions du chevalet.

Partout où il n'est besoin que de voir la surface des choses, de se rappeler le geste naturel des personnages, leurs allures habituelles, leurs dehors, Carle Vernet trouve d'amples ressources dans son talent d'observation et dans le pittoresque souvenir que lui ont laissé tous les objets qu'il a vus. Mais son insuffisance se trahit bien vite quand il s'agit d'accentuer fortement le visage, d'imprimer à une situation dramatique un caractère saisissant et profond. Alors la passion prend chez lui des attitudes forcées, et l'expression de la douleur touche à la grimace. Je n'en veux pour preuve que le tableau du *Bombardement de Madrid.*

« Ces compositions, dit M. Guizot[1], offrent de très-belles parties; il y a surtout un ensemble bien entendu, « de la finesse et de la légèreté dans la touche: mais la tête de l'Espagnol qui regarde avec effroi une montre « que tient M. le duc de Frioul, et sur laquelle l'Empereur indique l'heure à laquelle la ville doit être rendue, « est de l'expression la plus exagérée; les traits semblent décomposés par l'étonnement et par la peur. En « général, on sent, à mon avis, devant ce tableau, que M. Vernet manque de la fermeté, du grandiose « nécessaires dans les sujets historiques. Quand on n'est pas sûr de l'énergie et de la richesse de ses moyens, « on en cherche au delà des limites de l'art, et tandis que M. Gros, par trop de verve, exagère quelquefois « des expressions vraies, M. Vernet s'est efforcé ici de suppléer, par de l'exagération, à la verve qui lui « manque. Ce qui tend à le prouver, c'est que, parmi les autres têtes où il n'a pas eu besoin de rendre une « expression si forte, plusieurs sont fort belles et pleines de vérité. »

Carle Vernet était un conteur amusant. Il n'était pas d'aventure, vingt fois répétée, qu'il ne sût arranger encore, réchauffer, allonger, semer de traits et rendre intéressante par la vivacité et le pittoresque de sa pantomime; car il parlait alors des bras et des jambes, se grimait comme les méridionaux, sautait à pieds joints sur les petites convenances, et se faisait tout pardonner à force d'esprit. Jamais la repartie ne lui manqua, et les accidents imprévus, le péril même ne purent le prendre en défaut. Un jour, ayant été arrêté par des voleurs, il leur remit une petite bourse d'or qu'il portait en réserve, et leur dit : C'est drôle, qu'en un tel métier, vous ayez toujours *saint* Louis pour vous. » C'est de Carle qu'est ce mot charmant et si connu

[1] Guizot, De *l'État des beaux-arts en France et du Salon de* 1810.

sur *la bourse ou la vie :* « La Bourse est au bout de la rue à droite, et l'avis que je vous donne est de changer au plus tôt de profession[1]. »

Que de gens ont vécu de ses jeux de mots, sans scrupule et sans qu'il criât au voleur! Du reste, les calembours de Vernet étaient souvent des bons mots, des mots élevés qui exprimaient une louange fine ou une noble pensée. Qu'on nous permette d'en citer un ou deux. Après la première représentation de *Maison à vendre,* il se trouvait avec Alexandre Duval dans la loge de Chenard, et tous de féliciter l'auteur; Vernet seul ne disait rien : « Est-ce que vous n'êtes pas content? lui dit Chenard. — Non, répondit Carle. M. Duval a trompé le public : il avait annoncé une *maison à vendre*, et je ne trouve qu'une *pièce à louer.* »



LES INCROYABLES ET LES MERVEILLEUSES.

Le jour où l'on apprit à Paris la mort du maréchal Lannes, qui avait eu la cuisse emportée, Désaugiers rencontre Carle Vernet et lui dit : « Allons, un calembour sur Lannes, et je donne l'exemple. S'il n'était pas mort de sa blessure, il n'aurait plus porté qu'un *bas.* — Monsieur, reprit Carle, j'ai souvent joué sur les mots de la langue française, jamais sur les maux de la France. »

Le Matin de la Bataille d'Austerlitz, où sont représentés, de grandeur plus que naturelle, Napoléon, Bernadotte, Bessières, Murat, valut à Vernet la croix d'honneur. Napoléon la lui donna de sa main, dans la galerie du Louvre, le même jour qu'il décora Prudhon, Gros et Girodet. Joséphine, s'approchant du peintre

[1] M. le général de Brack m'a raconté que, se trouvant un jour d'hiver avec Isabey et Carle Vernet sur la glace du canal Saint-Martin, Carle dit à Isabey : « Est-ce que tu as froid, toi? — Moi, je gèle, dit Isabey. — Monsieur, dit alors Carle Vernet en s'adressant à un badaud qui s'essayait à patiner, voulez-vous avoir la bonté de fermer la porte Saint-Denis? »

à son tour, lui dit avec sa grâce de créole : « Il est des hommes qui traînent un grand nom; vous, monsieur Vernet, vous portez le vôtre. » C'est par l'Empereur que furent commandées à Carle l'*Entrée à Milan*, les batailles de *Wagram* et de *Tolosa*, où il trouvait autant d'occasions de mettre à cheval les héros qu'il faisait combattre ou marcher en triomphe. Que dis-je? ces mêmes cavaliers qu'il peignait au plus fort de l'action militaire, sabrant ici des Prussiens, là des Espagnols, il les avait autrefois représentés caracolant sous l'œil du jeune Bonaparte, dans la cour des Tuileries. Qui ne connaît la belle *Revue* dessinée par Carle et par Isabey, son ami, son camarade d'atelier, de plaisirs et d'équitation? Où trouver une composition qui ait plus de caractère que cette parade? Nulle part, je crois, le premier Consul n'est plus intéressant à voir. Il est encore chétif, pâle et maigre, vêtu d'un uniforme collant et simple, légèrement penché sur le pommeau de la selle. D'un regard assuré il parcourt la brillante escorte qui l'environne et cet immense Carrousel peuplé d'une jeunesse éblouie et de guerriers de toutes les armes. Son grand cheval arabe, aux crins nattés, est immobile et roide, prêt à partir au moindre signal de l'éperon. Autour de lui bondissent des généraux resplendissants d'or, de panaches et d'aigrettes, le visage inondé par les boucles de leur chevelure, et montés sur des chevaux écumants qu'enivrent les fanfares.

Il n'était pas jusqu'à des *hallalis* de cerf où Napoléon n'eût figuré dans les tableaux de Carle Vernet. L'empire avait donc fourni à ce peintre tous les moyens de briller, et depuis qu'on l'avait nommé de l'Institut, lui ancien membre de l'Académie de peinture supprimée par la Convention, il semble qu'il aurait pu laisser courir ses crayons au gré de sa fantaisie. Mais Carle Vernet, comme beaucoup trop d'artistes, manquait de ce genre de dignité que donnent les convictions. Pour un vieux fonds de royalisme qui lui restait peut-être de 89, il mit de l'empressement à servir de son pinceau les Bourbons restaurés, et comme on attachait du prix à ce que les portraits du roi et des princes du sang fussent exposés au Salon de 1814, Carle peignit le duc de Berri à cheval dans le magnifique uniforme de colonel des chevau-légers.

C'était un moyen non encore usé dans ce temps-là que le portrait politique. Vis-à-vis du public parisien, si prompt à courir aux apparences et toujours facile à séduire par les yeux, il n'était pas indifférent, pour des princes depuis longtemps oubliés, de se montrer en effigie dans ce Louvre où se rendait l'élite de la France et de saluer le spectateur avec la grâce que le peintre saurait leur prêter. En effet, on admira beaucoup et l'opinion du moment y fut sans doute pour quelque chose, le portrait du duc de Berri représenté sur un cheval blanc faisant une courbette. Ce cheval, dessiné avec une rare perfection, est peint avec légèreté. Le prince salue de son épée en se retournant. On aperçoit dans le fond un coteau sur lequel manœuvrent des pelotons, et, au second plan, quelques officiers d'ordonnance. Un ciel chargé de nuages fait avancer la figure principale; mais l'harmonie du fond est troublée par le ton du coteau, dont la verdure a trop de crudité. Le pantalon vert de l'uniforme se confond aussi maladroitement avec la schabraque de même couleur.

Carle Vernet, du reste, sentait si bien ses véritables aptitudes, qu'à plusieurs reprises il abandonna la peinture pour se livrer exclusivement au travail du crayon. Il fut un des premiers à mettre en usage les procédés de la lithographie, qui semblait inventée tout exprès pour un talent aussi vif que le sien. Sur la pierre, il n'était pas une de ses qualités qu'il ne pût faire valoir, pas un de ses défauts qui ne se trouvât dissimulé. La physionomie des objets, le mouvement ou la contenance des figures, tout ce qu'au temps du Directoire on avait remarqué dans ses caricatures des *Incroyables*, reparaissait dans ses innombrables dessins, dont la série recommence à cette époque de 1814, où il peignit les portraits courtisanesques des princes du sang. L'invasion dut laisser des traces dans les lithographies de Carle Vernet; aussi put-on y retrouver tous les ignobles types des hordes de la Sainte-Alliance : le Cosaque dur et laid, l'Anglais déhanché et les stupides Kalmuks, ces Hottentots du Nord, faisant la cour à nos filles, *qui pour eux sont trop gentilles*, dit la chanson.

Depuis qu'il tient un crayon à la main, tout ce qu'il voit dans la rue, Carle le dessine en rentrant à l'atelier. Et que d'esprit dans ces hâtives compositions! Ici, c'est la marquise de Pretintaille surprise par une averse, et qui, cette fois, livre aux tempêtes sa jambe compromise, pendant que l'Auvergnat l'invite à passer le ruisseau sur une planche et à ne pas oublier l'ingénieur en chef de ce pont improvisé; là, c'est l'aveugle qui embouche sa clarinette devant la portière des diligences attardées, ou bien le Savoyard qui fait danser sa guenon dans

le costume d'un duc et pair. Non, rien n'est plus vrai, plus *nature* que ce coucou des barrières, où sont entassés, secoués, cahotés, pressurés et déformés une douzaine de Parisiens allant faire le dimanche et manger le melon sur l'herbe. Si Vernet s'amuse à regarder le charlatan forain pour lui voir tenir un verre en équilibre au bout de son nez, c'est afin de le croquer sur une pierre où mille autres le verront après lui ; ce n'est pas non plus en badaud qu'il observe le saltimbanque avalant des épées et des couleuvres, et le petit avorton en robe pailletée, qui plie en deux ses vertèbres pour un sou.

Bien avant Charlet, Carle a vu le fantassin se déclarer à la bonne d'enfant, la vendeuse de poisson agacer



LES VOYAGEURS ANGLAIS.

les charbonniers du port, et le vieux rempailleur de chaises, aussi cassé que son irréparable mobilier, l'emporter avec une démarche si grotesque, que les chiens eux-mêmes se croient permis d'aboyer à l'étrangeté de sa tournure. Avant Gavarni, avant Daumier, il avait surpris les héros de théâtre en déshabillé dans la coulisse; le lion du Cirque, par exemple, ouvrant sa gueule pour demander une prise de tabac d'Espagne. Enfin, sans attendre Decamps, il avait affublé les animaux, les chiens surtout et les singes, de mille accoutrements spirituels, pour fustiger légèrement sur leur dos les ridicules humains.

Le temps de la restauration, Carle Vernet en passa la plus grande partie à lithographier largement et facilement, comme Callot gravait. Il se plut à représenter une à une toutes les péripéties de la vie du soldat, mais toujours du soldat à cheval, depuis le boute-selle jusqu'à l'ambulance. On trouve, dans son œuvre, des engagements d'avant-postes, des mameluks échangeant des coups de pistolet, ou bien des rencontres de

Cosaques avec nos cavaliers. Il aime surtout les hussards à pelisse, et son crayon les lance dans de brillantes charges, où le cheval est aussi fin, aussi animé que son maître. On ne saurait dire combien sont justes et rendus avec esprit tous ces mouvements de l'homme à cheval, soit qu'il pose pour commander, soit qu'il s'avance pour frapper un coup de sabre ou se baisse pour le parer, soit enfin que, traînant par la bride sa monture qu'il oublie, il fume sa pipe en songeant à son pays et à sa belle. Jamais on n'a mieux étudié tous les détails de l'enharnachement des chevaux, ni mieux adapté à leurs corps la selle, le porte-manteau, la schabraque et le mobile étrier.

Quoi qu'il en soit, la restauration fut pour Carle une heureuse époque. Carle fut nommé chevalier de l'ordre de Saint-Michel; il vit son fils Horace devenir membre de l'Institut, et siéger à côté de lui, comme il avait lui-même siégé à l'Académie, à côté de son père Joseph. La ville natale de ce grand peintre de *marines*, la ville d'Avignon, invita la famille Vernet à l'inauguration de son musée, et leur fit à tous une véritable fête.

En 1827, Horace Vernet ayant été nommé directeur de l'Académie de Rome, Carle voulut y suivre son fils, car il l'aimait d'une affection sans égale et ne pouvait se séparer de lui. A la promenade, il était dans des transes mortelles quand il le voyait galoper ventre à terre avec ce fou de Géricault. Il le visitait ou lui écrivait deux fois par jour, le poursuivant d'un amour inquiet et jaloux, auquel Horace répondit constamment par le dévouement, la complaisance et le respect.

On connaissait à Carle Vernet une foule de petites manies dont il sentait lui-même la singularité, et qu'il avouait ingénument dès qu'on s'en était aperçu. Par exemple, lorsqu'il passait, à Rome, devant ces madones qu'on y rencontre à tous les coins de rue, s'il était au bras de quelqu'un, il inventait toujours quelque motif pour ôter son chapeau, sans avoir l'air de saluer la madone, mêlant ainsi beaucoup de respect humain à sa ferveur. Pour monter à l'Académie, où conduisent deux grands escaliers, il ne prenait jamais celui de gauche, et il se fût troublé s'il n'eût pas atteint la dernière marche avec le pied droit. Il avait peur du sel, du nombre treize; il donnait avec une étonnante bonne foi dans toutes les vulgaires superstitions. Quand venait le soir, il faisait en sorte de se trouver seul sur le *Monte Pincio*, où est située l'Académie, et de là il se plaisait à contempler le dôme de Michel-Ange, non de cette contemplation muette et profonde qui est celle du génie, mais uniquement pour saluer la croix de Saint-Pierre lorsqu'il apercevrait encore sa silhouette noire projetée sur les dernières lueurs du ciel.

De retour à Paris, Carle Vernet y vieillit sans infirmité, et conserva jusqu'à soixante-dix-neuf ans une tournure leste et dégagée. Peu de jours avant sa mort, il chevauchait au bois de Boulogne, de manière à fatiguer quatre ou cinq jeunes gens qui l'avaient suivi. Le 19 novembre 1836, il passa pour la dernière fois la soirée au Palais-Royal, dans ce café de Foy dont il était le plus ancien et le plus fidèle habitué. Il y fit des calembours comme à son ordinaire. Il avait reçu la pluie tout le jour, et comme il n'avait pas voulu changer d'habits, il fut atteint d'une fluxion de poitrine qui huit jours après l'emporta.

Carle Vernet, assurément, n'est pas un grand peintre; mais c'est un peintre original et spirituel. Dépourvu de couleur, il eut de la précision, de la finesse dans le dessin; il fut admirable par la fécondité de sa verve, par le mouvement et la pantomime de ses figures, et par cette promptitude à saisir les travers apparents de l'homme, qualité qui a fait de lui un des créateurs de la caricature moderne. Carle a merveilleusement reflété le monde au milieu duquel il a vécu, le monde des heureux et des riches, de ceux qui aiment leurs maîtresses un peu moins que leurs chevaux, et qui, fatigués de commander aux autres, se font esclaves de leurs chiens. Le *gentleman rider* est le véritable héros de Carle Vernet. Les courses, les chasses, les paris, tous les événements de l'équitation, tous les épisodes de cette vie périlleuse que passent les écuyers à ne pas se rompre le cou, tels sont les sujets favoris de Carle; il s'est fait dans ce genre une place à part.

N'oublions pas non plus un de ses personnages secondaires, celui qu'il dessine avec tant de complaisance, le *groom*, cet être mystérieux qui a sa part dans toutes les intrigues, qui sait quelque chose dans tous les secrets. Impassible témoin des drames de la vie galante, ce modèle aimé du peintre n'inspire de la défiance à personne, comme s'il était d'une autre race que la nôtre. Pendant que son maître veut bien tenir le fouet et les guides, il se laisse mollement conduire en tilbury, livré en apparence aux pensées les plus graves, et prenant au sérieux

sa cocarde noire et ses bottes à revers. Carle Vernet donne à son *groom* un nez épaté et des pommettes saillantes, soit qu'il le considère comme un produit de l'invasion, soit qu'il le regarde comme le descendant d'un de ces nains fameux que peignit Antoine More.

Carle mourut en homme qui avait su vivre, sans gémir, sans se plaindre, ne cessant de causer avec grâce



LE MAMELUK AU COMBAT.

et de trouver des mots heureux. Il s'éteignit si doucement qu'on ne s'en aperçut point. Deux heures avant de rendre ce dernier souffle qui fut aussi léger que son esprit, il disait de lui-même un mot qui le juge beaucoup mieux que toutes nos critiques. Plein d'admiration pour son fils Horace et pour son père Joseph, et se croyant bien inférieur entre ces deux figures également aimées : « *C'est singulier*, dit-il, *comme je ressemble au grand Dauphin, fils de roi, père de roi... et jamais roi.* » Il s'endormit, et ne parla plus.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Carle Vernet n'a peint qu'un très-petit nombre de toiles, mais le catalogue de ses lithographies et de ses dessins est si considérable qu'il serait trop long de le dresser ici.

Voici l'ordre chronologique des événements de sa vie et de ses ouvrages exposés au salon :

1758, 13 août. — Naissance de Carle à Bordeaux.

1778. — Voyage en Suisse avec son père.

1779. — Second prix de Rome sur le sujet d'*Abigaïl*.

1782. — Premier grand-prix sur le sujet de l'*Enfant prodigue*, ex-æquo avec Taraval.

17 octobre. — Départ pour Rome.

1783, 3 mai. — Retour à Paris.

1787, 29 août. — Épouse Fanny Moreau.

1788. — Naissance de sa fille Camille.

1789, 30 juin. — Naissance d'Horace.

Août. — Agréé de l'Académie. Le *triomphe de Paul-Émile* exposé une première fois.

Au salon de 1791, Carle Vernet exposa *le Triomphe de Paul-Émile après la défaite de Persée*.

Salon de 1793. — *Une chasse au moment de l'attaque*.

A l'exposition de l'an IV (1795), le citoyen Vernet envoya au Salon — *les Courses de chars ordonnées par Achille pour les funérailles de Patrocle*.

Salon de 1797. — *Les Incroyables et les Merveilleuses*, caricatures célèbres que nous avons reproduites.

Salon de 1798. — Divers dessins représentant *la Bataille de Millesimo*. — Celle de *Mondovi*. — *Le passage du Pô devant Plaisance*. — *Bataille de Lodi*. — *Bataille de Saint-George sous Mantoue*. — *Un Hussard français*.

Salon de 1799. — *La Mort d'Hippolyte*. — *Un Conducteur de chars, venant de remporter le prix de la course, ramène avec lui sa compagne*.

Salon de 1804. — *La Bataille de Marengo*. — *Deux Marches de Mameluks*. — *Combat d'un Hussard et d'un Mameluk*. — *Un train d'artillerie légère*. — *Chasseur au tir*. — *Le Colonel des Guides de l'Empereur*.

Salon de 1808. — *Le matin de la bataille d'Austerlitz*. Ce tableau a concouru, en 1810, pour le prix décennal. — *Portrait à cheval de l'Empereur*. — *Calèche partant pour la Chasse*. — *Course de chevaux*. — *Chasse au Renard*. — *Cheval de chasse au sortir de l'écurie*. — *Exercices de Franconi*.

Salon de 1810. — *Le Bombardement de Madrid*, que nous avons reproduit. Ce tableau fut commandé par le Sénat. — *Bataille de Rivoli*. — *Un Mameluk prêt à monter à cheval*. — *Un Cheval au retour de la chasse*. — *L'Empereur descendant de voiture*. — *L'Arrivée au rendez-vous de chasse*. — *Portraits de chevaux*.

Salon de 1812. — *Une calèche sortant d'un parc*. — *Une chasse de l'Empereur*. — *Une sortie contre les Mameluks*. — *Chevaux dans un haras*. — *Passages de troupes dans une gorge de montagnes par la neige*.

Salon de 1814. — Le *Portrait de M. le duc de Berri en uniforme du 6e lanciers*. — *Sortie de cavalerie contre les Mameluks*. — *Une Chasse française au moment du hallali*. — *Un Cheval sauvage effrayé par les lions*. — *Un départ de chasse*.

Salon de 1817. — Plusieurs dessins, sujets militaires.

Salon de 1819. — *Chasse au daim par M. le duc de Berri*. — *Vienne assiégée par les Turcs et délivrée par Jean Sobieski*. — *Bivouac de Cosaques*. — *Vue d'un Jardin de Sèvres*. — *Un Mameluk à cheval*. — *Rencontre d'officiers anglais*. — *Retour des champs, route du marché*. — *Une Marchande de poissons*.

Salon de 1824. — *Prise de Pampelune*. — *Milton, étalon anglais*. — *Gazal, étalon arabe*. — *Frugal, étalon prussien*.

Salon de 1827. — *Chasse au daim pour la Saint-Hubert*.

Enfin, au Salon de 1831, Carle Vernet exposa : *Un retour de Chasse*, — *Vue d'un four à plâtre, à Montmartre*. Ces tableaux appartiennent à M. Schiller.

1828. — A Rome avec Horace.

1834. — Retour à Paris.

1836. — Mort à Paris.

Il n'y a pas un seul tableau de Carle Vernet au Louvre; il y en a plusieurs au musée de Versailles : *La Bataille de Rivoli*. — *La Bataille de Marengo*. — *Le Matin de la bataille d'Austerlitz*. — *Le Bombardement de Madrid*. — *La Prise de Pampelune*.

Les lithographies exécutées par Carle Vernet et conservées au Cabinet des Estampes de Paris, forment neuf volumes.

On y trouve des batailles, des rencontres, des luttes d'homme à homme, des militaires de toutes armes, de tous les grades, de toutes les nations, des Cosaques réguliers et irréguliers, des Mameluks, des Anglais, des Écossais, des Allemands, des Hongrois, des Russes, des Prussiens, des Kalmuks, des Baskirs... des chevaux de tous les pays, de toutes les races, arabes, persans, indiens, espagnols, romains, normands, limousins, mecklembourgeois; des chevaux de course, de ville, de main, de chasse, de trait, de charrue; des grooms, des palefreniers, des traqueurs, des piqueurs à pied et à cheval, armés du fouet, du couteau de chasse ou de la trompe.

Il y a des volumes entiers remplis de *chiens* de tout poil, de toute race, de toute espèce, des lévriers, des épagneuls, des braques, des griffons, des chiens courants, des chiens bassets, des boule-dogues, des chiens de berger : ceux-ci sont à l'attache, ceux-là à l'écurie; d'autres partent pour a chasse, d'autres suivent le cerf ou le renard... Travestis en gens du monde, on en rencontre ici qui font leurs visites du jour de l'an, accompagnés de leur nègre (1760), et là (en 1812), qui remplissent les mêmes devoirs de civilité, accompagnés d'un chasseur galonné sur toutes les coutures. — Dans une suite de 56 planches, Carle Vernet récite au crayon les contes de La Fontaine. 18 planches sont consacrées *aux accidents de la chasse*, 100 autres aux *cris de Paris*.

Dans un autre volume, les caricatures dont nos *amis les ennemis* font presque tous les frais. On y voit un Russe qui prend congé d'une Parisienne; des officiers anglais qui se donnent une poignée de main, le gastronome sans argent, la route de Poissy et l'immortel *coucou* de Saint-Cloud.

Il nous serait difficile d'indiquer la valeur commerciale des ouvrages de Carle Vernet : on ne les rencontre point dans les ventes publiques; les amateurs qui les possèdent les gardent, et ils font bien.

Carle Vernet a signé ses tableaux, ses dessins et ses lithographies, comme nous l'indiquons plus bas; nous reproduisons sur la droite sa signature privée.

Carle Vernet   Vernet

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7



École Française. *Allégories.*

PIERRE-PAUL PRUD'HON

NÉ EN 1760 — MORT EN 1823.



Pendant que l'école française obéissait en masse à l'impulsion de David, et s'efforçait de réagir contre les aimables folies des peintres de Louis XV, il y avait à Paris un artiste obscur qui, se tenant à l'écart, observait ce grand mouvement avec un sourire, croyant déjà le voir dévier. Cet artiste s'appelait Prud'hon, et personne n'en savait rien. Parmi tant de lauréats qui, à force d'étudier des statues, allaient bientôt oublier de peindre, il protestait dans l'isolement, et sans vouloir puiser à une autre source que l'antique, il lui trouvait une signification nouvelle, il l'interprétait à sa manière ; il en comprenait mieux que les autres le sens poétique et voilé. Il était allé à Rome, comme tout le monde, mais il en avait rapporté autre chose que des statues immobiles. Il prenait, lui aussi, la vieille lyre d'Apollon, mais pour en tirer des sons inconnus.

La première fois que je vis un tableau de Prud'hon mêlé aux ouvrages de ses contemporains, il me sembla que je trouvais un diamant au milieu de pierres fausses. Et pourtant c'était du classique tout pur que cette longue histoire de Daphnis, et la grâce obligée de Vénus, et les Zéphyrs qui enlèvent Psyché ou qui se balancent dans

le feuillage. Mais comment ne pas s'intéresser à ces divinités charmantes qui joignent à l'idéal des formes le mouvement et la vie, statues animées, souriantes, revêtues d'une couleur originale, ayant, enfin, la pureté du marbre, mais non sa froideur?... Singulier contraste! c'est un pauvre enfant du peuple qui vient donner des leçons d'atticisme à tant de peintres nourris dans les grandeurs, élevés dans la poésie de l'histoire! C'est l'humble fils d'un maçon qui va remettre en honneur les fictions ingénieuses de la fable antique, donner un corps aux allégories les plus délicates, assouplir la peinture à l'expression des choses les plus éthérées! Oui, c'était le treizième fils d'un maître maçon de Cluny que ce grand peintre, et, pour le dire en passant, quelle étrange fortune! quel aimable caprice de la muse, d'aller visiter ce pauvre homme, alors qu'il succombait sous le nombre de ses enfants, et de choisir, entre tous, le dernier né, le treizième, qu'on venait justement de baptiser Pierre-Paul, comme Rubens!

Peu après la naissance de Prud'hon, arrivée le 6 avril 1760, son père mourut, ne laissant à cet enfant au berceau d'autre bonheur et d'autre ressource que la tendresse maternelle. Élevé avec beaucoup de douceur par sa mère, qui semblait le deviner, Prud'hon devait se ressentir toute sa vie de cette éducation première : sa sensibilité se développa dans le sein de la famille, et, naturellement bon, il devint affectueux et tendre. Son âme était passionnée sans être mobile; sa volonté, quoique ardente, était ferme, opiniâtre.

A quatorze ans, il inventa la peinture à l'huile, comme Pascal avait inventé les mathématiques. Ce fut au monastère de Cluny, où il recevait un enseignement gratuit et littéraire, qu'il sentit remuer son génie pour la première fois. Il y avait dans cette abbaye beaucoup de tableaux, et c'était ce qui l'avait frappé tout d'abord. Un jour qu'il cherchait à les imiter, « Vous ne réussirez pas, lui dit un de ces bons moines, car ils sont peints « à l'huile. » Ces paroles ouvrirent tout un monde au jeune Prud'hon; il se demanda longtemps ce que pouvait être ce procédé qu'on lui donnait comme inabordable; il rumina ce difficile problème, et enfin, à force d'y réfléchir, à force de tâtonnements, d'essais et de mélanges, après s'être fait des couleurs avec le jus des plantes, des pinceaux avec les poils d'un harnais, il découvrit à lui tout seul l'art de peindre à l'huile. Circonstance qu'il se plaisait à rappeler plus tard et qui serait puérile, si elle ne servait à prouver combien est inférieure cette pratique tant vantée par les sots, et que la pensée conduit après elle comme une sœur puînée et docile.

Il y avait alors à Dijon une école gratuite des arts du dessin, que dirigeait M. Devosge, artiste fort distingué et plein de cœur, qui avait vendu son modique patrimoine pour fonder l'école d'où sont sortis tant de sujets éminents : Gaulle, Granger, Prud'hon, Ramey, Petitot et un autre grand sculpteur, M. Rude [1]. C'est là que Prud'hon fut envoyé par M. Moreau, évêque de Mâcon, que les bénédictins de Cluny avaient informé du génie naissant de ce jeune homme, à peine âgé alors de seize ans. Dans son amour pour la forme, le protégé de Monseigneur avait déjà fait sortir d'un morceau de savon, avec un canif, toutes les figures de la Passion. Ce trait me rappelle celui du *lion de beurre* que Canova fit un jour, enfant, pour la table du seigneur de son endroit, ce qui a fait dire naïvement à un écrivain tudesque, que ce fait du *lion de beurre* était une preuve de la future prédilection de Canova pour le *moelleux*. Nous n'appliquerons pas à Prud'hon une esthétique aussi transcendante; mais il arriva précisément que ce Canova, si précoce, se lia d'une étroite amitié avec Prud'hon, lorsque celui-ci, ayant remporté à Dijon le prix de peinture établi par les États de Bourgogne, vint à Rome pour y jouir de la pension attachée à ce prix. Le célèbre sculpteur eut bien vite apprécié la supériorité de Prud'hon. Dans ce jeune homme, qui comprenait Raphaël, qui aimait Léonard de Vinci, qui étudiait de préférence le Corrége, il devina le génie gracieux qui ferait un jour l'admiration de la France. Il essaya de le retenir à Rome; il lui offrit un atelier pour l'exposition de ses ouvrages, dont il lui assurait un prix raisonnable; mais Prud'hon ne voulut point renoncer à son pays, et il revint à Paris en 1789.

Des chagrins de toute espèce l'y attendaient : l'obscurité, les privations, toutes les mauvaises chances de la lutte, et aussi le poison des querelles domestiques, car il était déjà marié depuis douze ans, à l'époque de son retour de Rome. A cet âge de dix-sept ans, où l'on se hâte d'aimer avant de choisir, Prud'hon avait connu

[1] Cette école est dirigée aujourd'hui par M. Devosge fils, digne continuateur de son père.

une jeune fille qu'il crut faite pour lui plaire, et, n'écoutant que sa délicatesse, il avait voulu réparer par le mariage les torts de l'amour. Dans cette union, devenue légitime, le jeune peintre avait eu tous les malheurs sinon toute la philosophie de Socrate. Sa femme, qui l'avait laissé partir seul pour Rome, vint le rejoindre à Paris, dès qu'il fut de retour ; mais ce fut pour dissiper ses épargnes et le livrer en proie à toutes les charges de la paternité et aux soucis intérieurs.

Il vivait ainsi, triste, ignoré, peignant çà et là quelques miniatures, et trop pauvre pour entreprendre de



LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME.

grands tableaux, lorsqu'il fut enfin déterré par un amateur, le comte d'Arlai, auquel il vendit presque pour rien des dessins à la plume, qui maintenant seraient sans prix. Il en emprunta les sujets à la mythologie grecque et les traita dans un style où la force se mariait à l'élégance. Tantôt c'étaient les péripéties de l'amour, tantôt quelques épisodes de l'histoire des dieux.

Un jour il lut, dans je ne sais quel livre, que Cérès, quand elle errait sur la terre, cherchant sa fille disparue, rencontra une bonne femme qui, la voyant épuisée de fatigue et de faim, la fit entrer dans sa cabane et lui donna un peu de bouillie. Comme elle dévorait ce mets, délicieux en un tel moment, un méchant écolier, nommé Stellion, se mit à rire de l'avidité de la déesse et fut aussitôt changé en lézard. — Prud'hon ferma le livre et dessina une vieille femme dont la puissante figure a quelque chose du caractère des Sibylles de Michel-Ange. D'une main ferme et hardie, il représenta la mère inconsolée de Proserpine, reconnaissable à son agreste couronne, lançant un regard furieux sur le petit Stellion, dont les membres

affectent déjà la forme écrasée du reptile. Cette belle composition fut gravée par Copia, ainsi que les deux pendants qui l'accompagnent. Ici l'Amour est attaché par un anneau de fer au piédestal d'un buste de Minerve. Il pleure, il crie, il frappe la terre de son petit pied, mais la femme qui l'a si cruellement lié est prête à le délivrer en souriant. Dans le fond sont des bas-reliefs, comme en sculptait l'amant de Phryné, où l'on voit l'Amour terrassé par des femmes qui le fustigent, non sans quelque plaisir[1]. — Là, au contraire, l'Amour est triomphant ; il se venge de la femme qui l'enchaînait ; et on le retrouve dans d'autres bas-reliefs, se moquant des caresses qu'on se permet sans lui.

La gravure de ces dessins admirables commençait à faire connaître Prud'hon ; mais à mesure que sa réputation s'étendait, les dépenses de sa maison devenaient plus lourdes et de nouveaux soins le détournaient. Il avait eu trois enfants depuis que sa femme était venue le rejoindre, de sorte que sa famille s'étant ainsi accrue plus vite que sa fortune, il était toujours aux prises avec les nécessités réelles, forcé de vivre presque au jour le jour, et ne pouvant, à son grand désespoir, exécuter les vastes compositions qu'entrevoyait son génie. Le voilà donc réduit à dessiner des héros microscopiques, des divinités pas plus hautes que le pouce, à historier des têtes de lettres, des billets de concert, des factures de commerce, que sais-je ? à enjoliver des cartes d'adresse, oui, des cartes d'adresse ! Je les ai vues de mes yeux, j'ai vu la carte d'un M. Mesler, graveur sur métaux, tout entière de la main de Prud'hon, car il était naïf comme La Fontaine, ce grand homme ; il aurait écrit la rue et le numéro ! Vous figurez-vous les dieux de l'Olympe intervenant pour achalander un comptoir, les cariatides de Jean Goujon supportant l'édifice d'une réclame, et un petit Amour qui se tient à la porte pour *allumer* les passants et leur montrer l'adresse de M. Mesler ! Et que diriez-vous si l'on vous faisait voir des vignettes que Prud'hon a composées pour des boîtes de bonbons ? Roger les a gravées avec tout son talent, d'un style ferme et nourri ; les chairs sont traitées au pointillé, de manière à bien rendre tout ce qu'il y a de gras dans les nus de Prud'hon. Mais quoi ! vous avez tenu vingt fois cette boîte entre les mains, vous avez regardé peut-être une Léda dans ses pourparlers avec Jupiter, et rien ne vous avertissait que la main du Corrége avait passé par là ? et que serait-il donc arrivé si, au milieu de la poésie du confiseur, vous eussiez rencontré tout à coup deux alexandrins de Corneille ?

Quand vint la disette de 1794, Prud'hon fit un voyage en Franche-Comté. Il s'établit à Rigny, près de Gray. Là, il fit une série de portraits au pastel, qui paraissent exécutés avec franchise et qui sont tous des modèles du genre, si j'en juge par celui que possède M. Carrier, peintre en miniature. Prud'hon, dans ce portrait, est aussi correct que Nanteuil et il a plus de *flou* que Latour. A distance, on voit la tête vivre et penser; de près, ce sont de larges hachures, d'épaisses traînées de lumière, des badinages de crayon, dont la liberté même est calculée, et sous lesquels se retrouveront tous les détails, tous les accidents de la peau, les poils, les rides, les moindres gerçures de la vieillesse. Cette fois, du moins, l'artiste fut bien accueilli, bien payé, et sa famille le vit revenir encouragé, content des richesses qu'il lui apportait.

Ce fut peu de temps après son retour que Prud'hon obtint un prix d'encouragement sur un dessin représentant la *Vérité descendant des cieux, conduite par la Sagesse.* On lui accorda, pour l'exécuter en grand, un atelier et un logement dans le Louvre. Nous ne connaissons rien de ce tableau que nous n'avons pas vu. Il existe pourtant au château de Saint-Cloud, mais en lambeaux, car il fut détruit à moitié par un incendie. Quoi qu'il en soit, il est certain que cet ouvrage éveilla la jalousie des rivaux de Prud'hon. Ils s'alarmèrent de le voir sortir de son obscurité et prétendre à de plus hautes destinées. On chercha donc à le déprécier, sous couleur de reconnaître son mérite : en donnant des éloges à ses admirables dessins, on faisait entendre que c'était là son véritable talent, qu'il ne devait point le forcer. On aurait voulu reléguer ce peintre dans les illustrations de livres ; mais, bien que le génie puisse se manifester là comme ailleurs, Prud'hon se sentait appelé à la grande peinture. Les compositions monumentales convenaient mieux à sa puissante manière. Il est même à remarquer que, dans ces frontispices grands comme la main, il y a toujours, en dépit de la rigueur des proportions, une certaine majesté résultant, tantôt de la simplicité des draperies

[1] M. de Lariboissière en possède un admirable dessin, à l'effet, sur papier bleu.

et de la rareté de leurs plis, tantôt des ménagements de la lumière. On peut s'en convaincre en parcourant la belle édition de *Daphnis et Chloé*, de M. Didot, et celle de l'*Aminta*, du Tasse. Des toiles de dix pieds de haut ne seraient pas plus augustes que ces petites scènes dans leur cadre de trois pouces. On y trouve, comme en un grand tableau, tout ce qui accompagne les sujets héroïques : des bocages, des fontaines, des statues antiques, des temples pour fermer au loin la perspective, de beaux arbres, qui ont de la tournure comme ceux du Guaspre ou de Claude Lorrain; et quant aux personnages, leur attitude est si noble, leur



LES PRÉPARATIFS DE GUERRE.

geste si bien calculé et si simple, qu'on les dirait de dimension naturelle. Les vignettes de Prud'hon ressemblent à un tableau qui serait vu avec une lorgnette retournée. Ainsi, pendant que tant d'autres n'aboutissaient, dans leurs vastes compositions, qu'à des résultats mesquins, Prud'hon, par des dessins d'une petitesse extrême, arrivait à des effets pleins de grandeur.

La plupart des dessins de Prud'hon sont sur papier bleu, rehaussés de blanc. Quelques-uns sont de purs croquis, si légers et si vagues encore que la pensée du peintre y apparaît comme à travers un nuage. C'est toujours par son effet lumineux que le sujet le frappe; dès qu'il conçoit la forme, c'est dans ses rapports avec le jour. Il y a des peintres qui, en esquissant une composition, en la cherchant du bout de leur fusin, ne voient que la silhouette, ne poursuivent que le geste, la pose, le mouvement, ne sont préoccupés que du balancement des lignes; Prud'hon, au contraire, n'a pas plutôt entrevu son sujet qu'il l'éclaire de sa pensée.

Donnez à ce peintre un morceau de ce papier gros bleu où l'on envelopperait vos bougies, mettez dans sa main un bout de charbon et un crayon blanc, vous allez voir poindre quelque aimable et lointaine allégorie. Ce sera peut-être Psyché dans ses démêlés avec l'Amour, ou Vénus elle-même qui sortira de ce fond grossier, comme autrefois de l'écume des flots, ou bien l'innocente compagne de Daphnis, livrant sa poitrine

aux caresses de la lumière. Quelques lignes tracées au hasard, quelques traits de noir et de blanc vaguement mélangés, feront saillir la joue et l'épaule d'une déesse, et n'indiqueront le développement de la hanche que pour la faire rentrer aussitôt dans l'obscurité du fond. Une de ces belles esquisses m'a surtout arrêté, c'est la *Femme de Putiphar.* Il a suffi à Prud'hon de quelques vives hachures pour donner un intérêt nouveau à ce sujet, tant de fois recommencé. En regardant le vertueux Joseph résister aux étreintes passionnées de cette femme aux nobles épaules, dont le profil est antique et la draperie en désordre, en voyant la couche qui lui est offerte et qu'il veut fuir, il n'est aucun des spectateurs qui se crût capable de perdre là son manteau, tant le peintre a su être plus séduisant que l'infidèle épouse.

D'autres fois, Prud'hon dessine sur un fond clair avec une patience infinie et dans un tout autre système. Au lieu d'une ébauche indolente, c'est une composition étudiée avec soin, terminée avec amour, où la forme est pure, le contour sévère et le modelé sans reproche. Ceux-là sont exécutés ordinairement à la plume, mais sans trop de vivacité, sans rudesse, toujours d'une main attentive et prudente, et par un précieux travail de pointillé. Cependant il lui arrive quelquefois de laisser courir sa plume avec plus d'abandon, d'accuser son sujet par des traits fermes et libres, dont le réseau abondant, large comme la taille de Pontius ou de Wostermann, reçoit dans ses losanges mille points inégaux qui traduisent le gras des chairs et l'aspect velouté de l'épiderme.

Lorsqu'il emprunte ainsi à la gravure ses procédés, Prud'hon se souvient qu'il est graveur. Il est graveur, en effet, et personne ne l'est à un plus haut degré. Certes, les planches de Copia, celles de Roger, son élève, sont des choses très-estimées, très-dignes de l'être; mais aucune de leurs œuvres ne vaut, il me semble, l'estampe de *Phrosine et Mélidor,* que Prud'hon composa pour la graver lui-même. Les draperies sont sabrées de tailles vigoureuses, les chairs sont empâtées avec des points; tous les travaux se confondent dans un heureux mélange; et, comme si le maître eût fait de la gravure toute sa vie, il attaque à l'eau-forte les bûches du feu qui est allumé sur les bords de la mer, tandis que les flots où se reflète la tremblante image de la lune, sont traités au burin et rendus avec un bonheur dont je ne connais pas d'exemple dans la gravure.

Pendant son voyage en Franche-Comté, Prud'hon s'était fait un ami dévoué de M. Frochot, qui devint plus tard préfet de la Seine. Le dévouement de cet homme généreux, sa protection éclairée ne lui manquèrent jamais; et ce n'est pas là un des moindres titres de M. Frochot à la statue que lui a élevée la ville de Paris. Dès qu'il put arracher Prud'hon à ces cadres imperceptibles où se morfondait son génie, il en saisit l'occasion avec joie. Le premier de tous les préfets de la Seine, il s'avisa de commander des ouvrages d'art pour la ville de Paris. Un jour que Prud'hon dînait à sa table, M. Frochot lui parla d'un tableau à faire pour être suspendu dans la salle de la cour criminelle, et il laissa tomber dans la conversation ce vers d'Horace :

Rarò antecedentem scelestum
Deseruit pœna...

Il n'avait pas achevé, que Prud'hon se lève, demande la permission de se retirer dans le cabinet du préfet, et là, prenant une plume et du papier, il trace la composition qu'il venait de saisir. L'image de son sujet avait déjà traversé son cerveau. Avec les yeux de sa pensée, il avait vu le crime poursuivi, *antecedentem scelestum*, et la justice fendant les airs. En un quart d'heure il a esquissé ses figures, prévu leur forte pantomime, indiqué la lumière, et il l'apporte à M. Frochot, surpris et enchanté [1]. Qui ne connaît cette œuvre inspirée : *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime?* C'est la nuit, c'est l'heure que choisit l'homicide, et Prud'hon nous donne le spectacle du premier crime de l'humanité qui s'est accompli dans le sein de la première famille humaine. La terre est inculte, déserte et sauvage. Au moment où Caïn vient de tuer son frère, la lune déchire le nuage et frappe le meurtrier de ses rayons. Dès le commencement du monde se manifestent d'une manière sanglante les deux grandes divisions de la nature humaine : la force

[1] Cette précieuse ébauche est dans l'atelier de M. Léon Coignet.

d'un côté, la délicatesse de l'autre. Abel, étendu sur des pierres, a le teint de la mort ; sa nature est fine et faible, sa complexion délicate. Caïn, au contraire, est un homme d'une peau rude, bronzée, dont le tempérament est robuste et la tête virile. Son masque est élargi, écrasé, féroce ; il emporte avec lui l'instrument de son crime, il a horreur de lui-même, il a peur de la pâle lumière qui l'accuse. Ses yeux hagards n'osent regarder son frère mort, et il s'enfuit dans les bois... Mais déjà planent sur sa tête les deux



L'ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ.

figures de la Vengeance et de la Justice, qui vont l'atteindre. Échevelée, un flambeau à la main, la Vengeance étend sur Caïn son bras droit, et s'apprête à le saisir de sa main crispée. La Justice, plus tranquille, laissant voir un visage inaltéré, va le frapper noblement de son glaive. Sa chevelure, serrée par un bandeau, n'est point dérangée ; sa colère est calme, son indignation contenue. De la main gauche elle tient sa balance ; mais, idée sublime ! cette balance, elle ne la tient pas suspendue pour peser le bien et le mal : sa main ferme en confond les chaînes et les plateaux ; car la victime est là, qui vient de rendre le

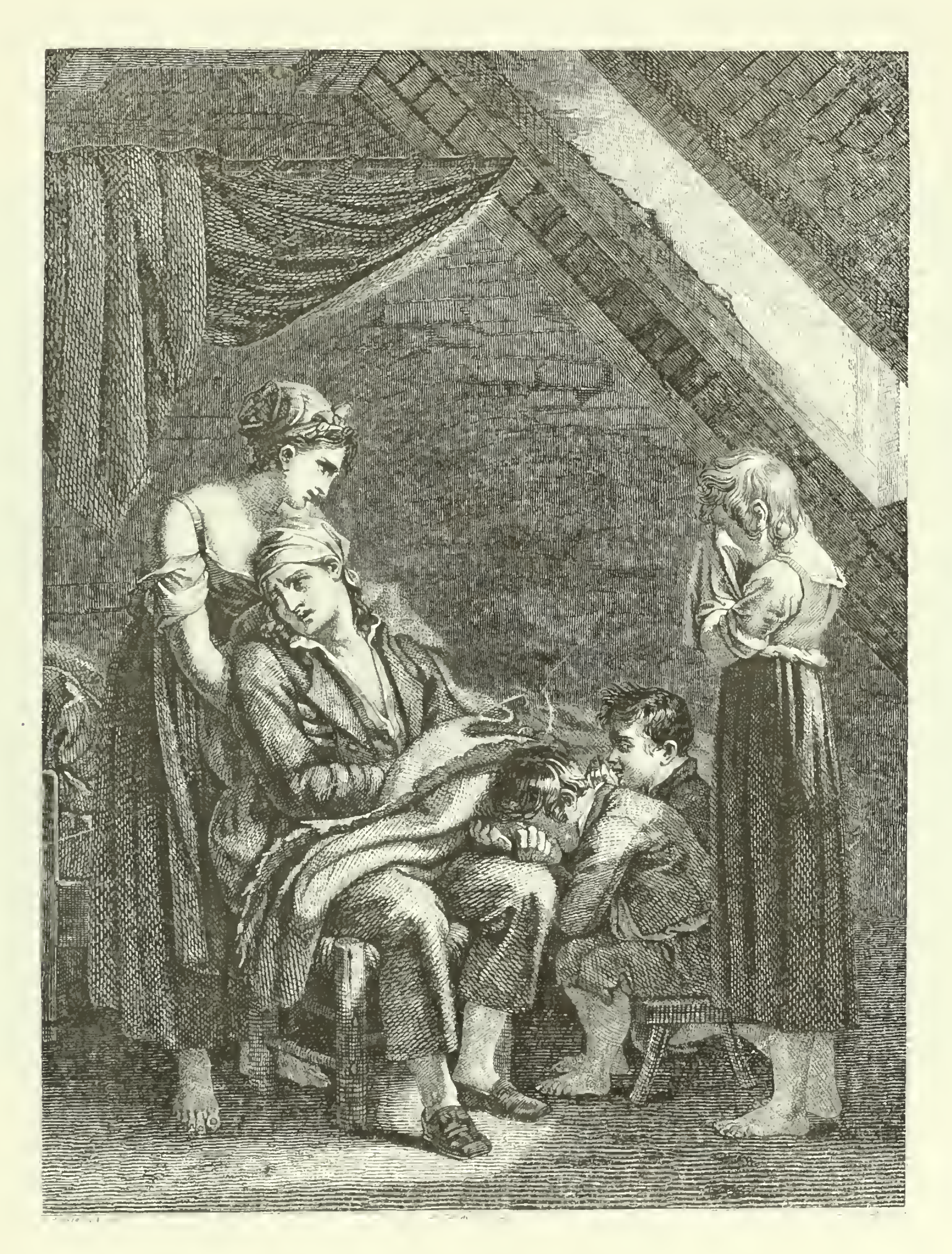
dernier soupir, qui porte la trace du couteau, la trace du sang; à quoi bon les balances de la justice? — Quel effet dut produire un pareil tableau dans la salle de la cour criminelle! Malheureusement, on l'en retira bientôt pour mettre un Christ à la place. Idée malheureuse! car l'image du Christ dans une cour d'assises me semble conseiller le pardon et arrêter le châtiment. Comment donner des ordres aux bourreaux, là où préside l'image de celui qui leur a pardonné?

Exposée au salon de 1808, cette magnifique composition fit donner à Prud'hon la croix d'honneur. Il avait enfin prouvé qu'il savait faire autre chose que des vignettes et des cartes d'adresse. Une fois replacé sur ce théâtre de la grande peinture, il se sentit renaître. Son naturel revint alors; et son génie, après s'être un instant assombri, sembla vouloir se reposer aussitôt dans le domaine des sujets gracieux, où il régnait en maître. A ce même salon de 1808, il exposa l'*Enlèvement de Psyché par les Zéphyrs*, charmant témoignage de la souplesse de ses pinceaux. Pendant que Psyché est endormie, des zéphyrs, aussi légers que les nuages qui les enveloppent, viennent l'enlever doucement dans les airs sans troubler son sommeil. Pour ne rien déranger, un petit amour lui soutient le bras qu'elle avait arrondi sur sa tête. Le corps de la jeune fille est un chef-d'œuvre de modelé sans recherche : on croit le voir au travers d'une gaze. La main gauche retombe sur le sein et s'y affaisse endormie. Les fines draperies que soulève et arrondit le vent accomplissent la composition, la terminent, l'encadrent et lui donnent un aspect plus aérien par leur obéissance au souffle du zéphyr. Déjà en s'envolant, portée par l'haleine de ces jeunes dieux, la délicate draperie qui protégeait le sommeil de Psyché nous découvre tous ses charmes, les laissant nus et engourdis encore, en proie aux indiscrétions de la brise. Le fond du tableau est une montagne qui annonce l'élévation de ce groupe délicieux et son éloignement de la terre. Il y en a pour des jours entiers à rêver devant cette ravissante composition, si voluptueuse et pourtant si pure. Je ne me lasse point d'admirer comment l'immobilité de Psyché, favorable à ses formes, contraste avec le joyeux mouvement des zéphyrs et le frémissement de leurs muscles, mouvement silencieux, contraction légère, qui est celle, non de l'effort, mais du plaisir.

C'était donc un poëte que Prud'hon, poëte gracieux comme le Corrége et tendre comme Lesueur. Il avait un penchant naturel à la rêverie, et de la rêverie à la mélancolie il n'y a qu'une nuance. Malheureusement, ses infortunes privées ne fournissaient que trop d'aliment à son humeur un peu sombre; et, au lieu d'avoir à poursuivre des chimères, sa pensée inquiète se heurtait chaque jour aux réalités de la vie. Son existence intérieure était devenue amère, insupportable, et compensait durement le naissant éclat de son nom au dehors. Les chagrins domestiques l'avaient affecté profondément, lui si bien fait pour les bonheurs intimes, et plus d'une fois les noires idées du suicide le vinrent tourmenter; mais alors il prenait ses enfants sur ses genoux, les portait devant son chevalet, et se mettait à les peindre dans la naïveté de leurs attitudes, se consolant ainsi de la douleur de son âme par la grâce de son pinceau. Cependant il fallut un terme à cette vie impossible, et, pressé par ses amis, Prud'hon se détermina enfin à une séparation complète, résolu à subir les plus dures privations pour servir la pension de sa femme et pourvoir à l'éducation de ses enfants.

Plongé dans une retraite absolue, Prud'hon avait ainsi vécu plusieurs années, lorsqu'en 1805, un de ses amis le sollicita vivement de donner des leçons à mademoiselle Mayer, élève de Greuze, et qui venait de perdre son maître. Il résista longtemps à sa prière, ne voulant pas sortir de la solitude où son cœur se complaisait. Ce ne fut qu'à force d'importunités qu'on le fit consentir à donner quelques conseils à mademoiselle Mayer; encore le fit-il avec beaucoup de nonchalance, peut-être par un vague pressentiment de l'avenir. Peu à peu cependant ses visites devinrent plus fréquentes, sa figure parut s'éclaircir. Il y avait eu d'abord, entre le maître et son élève, un échange muet de sentiments affectueux. La jeune fille laissa bientôt deviner à Prud'hon plus que l'amour de l'art, et sa tendresse se fit jour à travers son enthousiasme pour l'auteur de tant de belles allégories. Un mutuel attachement naquit de ces relations, et ne tarda pas à effacer les distances. Mademoiselle Mayer ayant acquis dans ce moment, par suite de la mort de son père, la libre disposition de sa fortune, put se rapprocher de celui qu'elle aimait après l'avoir admiré. « La calomnie, dit M. Voïart, dans sa *Notice sur Prud'hon*, sembla respecter une affection si pure et si sincère. Elle ne fit qu'accroître l'estime de leurs amis communs. »

A l'époque où les artistes furent délogés du Louvre pour être envoyés à la Sorbonne, Prud'hon et mademoiselle Mayer y obtinrent l'un et l'autre un logement. En entrant dans la cour, on trouvait à gauche, dans l'angle diagonal, les appartements de Prud'hon, et à l'angle opposé de la même façade, l'appartement de mademoiselle Mayer. Tout près de là était l'atelier de Prud'hon, qui faisait face à la porte d'entrée de la cour.



LA FAMILLE MALHEUREUSE.

Bien que le peintre et son élève eussent ainsi une demeure séparée, ils se voyaient tout le long du jour.

Mademoiselle Mayer travaillait dans l'atelier de Prud'hon et dînait à sa table. Elle faisait les honneurs de cette maison avec beaucoup de grâce, beaucoup d'esprit. A ceux qui venaient visiter son maître, elle montrait les ouvrages de ce grand peintre et en indiquait toutes les beautés avec une chaleur qui allait jusqu'à l'enthousiasme ; car c'était une femme vive, passionnée, prompte à l'exaltation. Elle était fort brune, d'une figure piquante ; son caractère était enjoué, son regard malin et presque toujours souriant ; sa bouche entr'ouverte, expressive, un peu provoquante, laissait voir des dents jolies et bien rangées. Le portrait qu'en a fait

Prud'hon, et que possède M. Carrier, peintre fort distingué lui-même, représente mademoiselle Mayer comme une femme d'une séduction irrésistible, quoique ses traits ne soient point réguliers et beaux dans le sens de l'idéal. Son nez est épaté, ses pommettes sont saillantes, ce qui, joint à un teint basané, lui donne quelque air éloigné de la Vénus africaine. Mais il y a dans ce visage une harmonie particulière, de la vivacité, de l'attrait, une physionomie accentuée et ardente qu'il n'est plus possible d'oublier. Elle est dessinée de grandeur naturelle, sur une méchante feuille de papier gris, avec une simple estompe relevée de blanc. Son costume est celui de l'Empire, et je crois, Dieu me pardonne ! que ce costume est gracieux, croqué et chiffonné par la main de Prud'hon. Elle porte un spencer noir avec un petit collet de velours ; ses cheveux, noués avec un bandeau à la manière antique, s'en échappent, et tombent sur les joues en boucles légères et abondantes. Un rayon d'atelier éclaire le front, laisse les yeux dans l'ombre, s'allonge sur le nez, pince la lèvre et se perd sur le menton.

Rendu à la vie par la rencontre de ce bonheur inespéré, Prud'hon peignit le plafond du Musée qui représente *Diane implorant Jupiter*. Il avait alors quarante-cinq ans, et il commençait à peindre, car ses tableaux du *Crime* et de l'*Enlèvement de Psyché* ne vinrent qu'ensuite. Aussi dois-je relever ici un peu d'indécision dans sa manière. Il n'atteignit pas encore dans cet ouvrage à cette unité de style qui fit plus tard sa puissance. J'y vois en haut des figures pâles comme les ombres heureuses de Lesueur, en bas un style plus vigoureux, et dans l'ensemble une exécution inégale, un mélange de deux caractères, des amours frais et palpitants, un aigle en vie, sous des divinités qu'efface une poussière d'or. C'est, du reste, un plafond lumineux et d'une chaude couleur. Les deux figures principales s'enlèvent en vigueur sur un ciel éclatant. Le Jupiter de Prud'hon n'est pas tout à fait celui que la tradition académique avait consacré, terrible, tonnant, avec un nombre convenu de mèches de cheveux et une certaine barbe qui ne doit point varier. C'est un dieu tranquille, vénérable, dont la chevelure est grisonnante, et qui vieillit aussi, qui le croirait ? Son geste est d'une bienveillance remplie de majesté. Néanmoins, de son profil perdu on voit se détacher sur les splendeurs de l'Olympe cet épais sourcil qui fait trembler le monde. Il faut être Prud'hon pour avoir trouvé la Diane qui vient se poser comme un oiseau devant Jupiter, en mettant ses deux mains sur les genoux de son père avec une confiance ingénue. Lui refusera-t-on, à l'amoureuse déesse, d'éclairer l'univers pendant la nuit, afin qu'elle puisse ralentir sa course au sommet du mont Lathma où repose un pasteur endormi sous le feuillage ?

Par les trois compositions dont nous avons parlé, Prud'hon se mit en vue. La critique des journaux s'occupa enfin de cet homme qui avait eu du génie pendant vingt ans sans qu'on le sût. Son mérite se trouva établi par les honneurs même de la discussion. Les riches amateurs vinrent le trouver : M. de Sommariva lui commanda des tableaux, M. de Talleyrand le rechercha. Et si la foule, façonnée au type que lui offrait l'ensemble de l'école, ne parut point comprendre Prud'hon, du moins il se vit dès lors entouré d'adeptes qui rachetèrent la froideur générale par une admiration profondément sentie.

Il y avait alors dans le monde des journaux et des lettres, un jeune écrivain qui s'appelait François Guizot. Il aimait à parler des arts, et il en parlait avec beaucoup de gravité. A défaut d'un sentiment vif, d'une impression naïve, il apportait dans ses jugements une intelligence d'élite et des intentions de philosophe. En attendant le portefeuille de premier ministre, M. Guizot publiait des brochures sur le salon [1]. En 1810, Prud'hon n'avait exposé que des portraits et une tête de Vierge. Il n'est pas sans intérêt de rapporter ici ce qu'en dit M. Guizot : « Cette dernière est d'une grâce très-séduisante, l'expression en est douce, timide, pleine « de jeunesse et de pureté ; la couleur en est brillante, peut-être trop ; il y a beaucoup d'art et un peu de « manière dans cette extrême suavité de pinceau qui dégénère si facilement en mollesse ; à force de fondre les « contours, de ne rien arrêter, de ne présenter à l'œil que des formes indéterminées, on tombe dans un vague, « une incertitude qui mènent à l'incorrection ; et quant au coloris, son éclat, quand il n'est pas uni à de « l'énergie, nuit souvent à la vérité. » Appliquées à un commençant, ces réflexions ne manqueraient pas de sagesse. En les adressant à Prud'hon, M. Guizot ne paraît pas se douter qu'il se trouve en présence d'un de ces

[1] La brochure de M. Guizot sur le Salon de 1810 n'est pas aussi remarquable qu'on le croirait ; aujourd'hui, elle est fort rare.

grands maîtres auxquels il ne faut point enlever leurs défauts sous peine de les annuler. Si Rembrandt dessinait comme Poussin, ce ne serait plus Rembrandt. Laissons les hommes vraiment supérieurs comprendre à leur manière. Raphaël exprime son pieux amour pour sa Madone par la religion qu'il met à dessiner chaque forme, par le soin scrupuleux apporté au moindre contour. Prud'hon traduit le même sentiment de vénération, quand il évite d'arrêter sévèrement les lignes, de trop accuser. Il enveloppe les formes dans un certain vague qui a bien aussi son idéal. N'est-ce pas là, d'ailleurs, l'effet que produit une figure, si on la contemple d'un œil humide, respectueux et attendri ?



LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME DEVANT LA JUSTICE HUMAINE.

L'Empereur eut le mérite de distinguer Prud'hon sans attendre les appréciations du *Journal de l'Empire*. Quand il eut visité le salon où se trouvait le tableau du *Crime poursuivi par la Justice*, il s'avança vers Prud'hon et lui remit la croix. Le jour même, il ordonna d'acheter deux jolis tableaux de mademoiselle Mayer, composés dans le style anacréontique, dit l'impassible *Moniteur*. Ainsi la destinée de cette femme suivait toutes les phases de la fortune de Prud'hon. Mademoiselle Mayer avait du talent, sans doute, et de jolies pensées, mais il est impossible de ne pas reconnaître la main de son maître dans les ouvrages qui lui sont attribués. Elle peignait bien, toutefois, et son nom eût brillé peut-être autrement que de reflets, si elle n'eût pas vécu de la même vie que Prud'hon, respiré le même souffle, si leurs pinceaux, enfin, n'eussent pas été confondus comme leurs cœurs.

J'ai vu, par exemple, chez M. Dubois [1], un tableau où cette alliance est clairement écrite. C'est encore un chapitre délicieux de l'histoire de Psyché. Elle est endormie sous une tente, ayant à ses côtés l'Amour, endormi comme elle. Des zéphyrs viennent la visiter en foule, légers comme des gouttes de pluie, et se tenant par la main. En la voyant si belle, ils demeurent surpris d'admiration, ils semblent retenir leur haleine, de peur d'agiter ce sommeil qui n'est traversé par aucun rêve pénible, à en juger par le calme du visage.

Ces groupes de zéphyrs qui voltigent sous un rayon égaré de la lune sont le chef-d'œuvre de Prud'hon, je ne crains pas de l'affirmer. Aucune de ses figures allégoriques ne vaut cette ronde d'enfants aériens, aux visages amoureux, au ailes de gaze, qui viennent curieusement et sans bruit, soulever le rideau de la couche nuptiale et en pénétrer le mystère. Ce tableau, dont la partie supérieure est tout entière l'œuvre de Prud'hon, n'est pas d'un aspect aussi vague, aussi voilé que d'autres peintures de ce maître. La divinité y respire, la lumière y brille au sein de la nuit, lumière tranquille pourtant et d'un éclat tempéré, qui est la même dont furent éclairés les amours d'Endymion. Les ombres étant vigoureuses et les clairs éclatants, ces images vous saisissent comme ferait la nature elle-même, mais sans produire d'autre impression que celle des choses idéales. Cela parle fortement aux yeux et doucement au cœur.

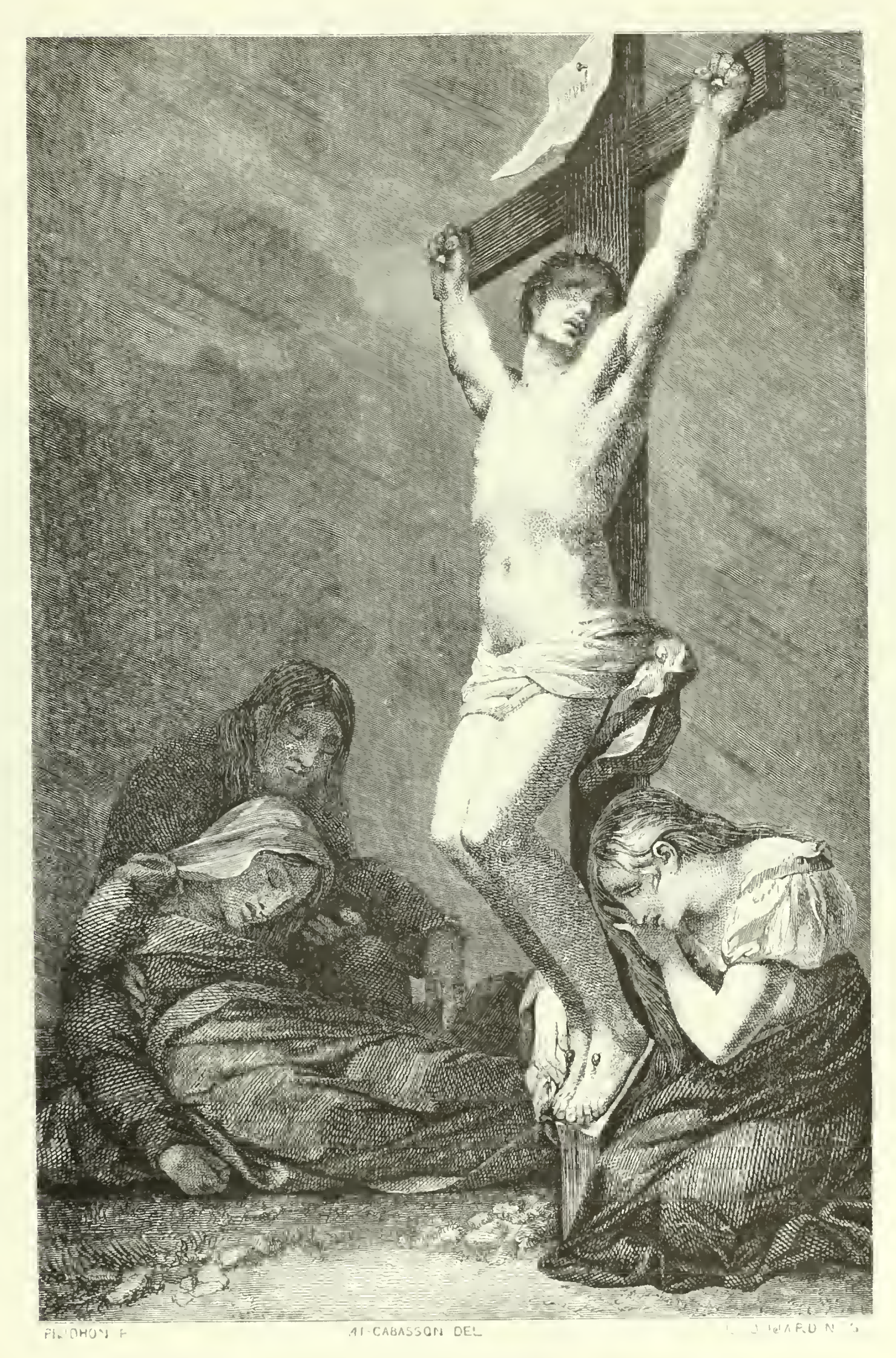
Ce que Prud'hon lui donnait en conseils ingénieux, en exquises leçons, mademoiselle Mayer le reconnaissait par les soins du dévouement le plus assidu ; elle gouvernait son intérieur et en faisait les délices. Prud'hon s'abandonnait avec une bonhomie charmante à l'empire de cette femme, dont il aimait les allures vives et élégantes, les fines reparties, et qui l'entourait d'ailleurs d'une si tendre sollicitude. Attristé par le souvenir de ses malheurs domestiques, et porté à fuir le monde, il avait fini par n'aimer que la vie intime. C'était un supplice pour lui que de sortir pour rendre les visites nécessaires. Il ne fallait rien moins que le sentiment du devoir ou le plaisir de quelque bonne œuvre pour l'arracher à ses pinceaux, à ses crayons, à ses beaux chats-tigres, qu'il avait toujours autour de lui, et qu'il plaçait souvent dans ses tableaux. Quand il fallait tirer de sa rêverie ce poëte casanier, qui avait besoin de distractions et de se promener par la ville pour sa santé, mademoiselle Mayer le poussait doucement dehors, en lui parlant de tel jeune peintre embarrassé qui réclamait ses avis et qui l'attendait. C'est ainsi qu'il visita M. Couder, lorsqu'il composait le *Lévite d'Éphraïm*, cette composition célèbre, qui eut les honneurs du salon de 1817, et que l'auteur avait un peu modifiée sur les conseils de Prud'hon. Dans ce même temps, à côté des appartements de mademoiselle Mayer, à droite au fond de la cour, se trouvait un atelier de sculpteur occupé par le jeune David. Revenu de Rome, l'élève de Rolland avait reçu la commande d'une statue de Condé pour le pont Louis XV. Prud'hon devina le génie de ce jeune homme. En le voyant passer dans la cour, la tête inclinée, l'air pensif et le regard plein de feu, il disait à un ami qui me l'a rapporté : « Vous verrez que celui-là ira loin. »

Pour en revenir à mademoiselle Mayer, cette femme qui a tenu tant de place dans la vie de Prud'hon, était, comme je l'ai dit, d'une humeur enjouée et agréable. Toutefois, il perçait, à travers sa gaieté habituelle, un fond de sentimentalisme par où elle ressemblait à son maître. Son affection pour lui était même un peu ombrageuse ; de simples apparences la changeaient parfois en jalousie. Mais elle en souffrait seule, et, de peur d'affliger encore une âme déjà si triste, elle montrait plus de sérénité sur son visage qu'elle n'en avait au fond du cœur. Sa conversation était attrayante, et assez spirituelle pour que M. de Talleyrand y trouvât beaucoup de charmes. Lorsqu'il venait poser chez Prud'hon, — il s'est fait peindre plusieurs fois par lui, — il priait instamment le peintre de retenir mademoiselle Mayer, se plaignant de la discrétion qui la faisait s'éloigner et qu'il traitait de sauvagerie. Du reste, mademoiselle Mayer avait été élevée avec beaucoup de distinction ; on s'en apercevait aisément à ses manières, à ses tournures de phrases, à certains détails de prononciation qui n'avaient rien de commun. Dévouée sans réserve à celui qu'elle aimait, son dévouement s'étendait à la famille de son maître ; elle s'occupait de l'éducation des enfants de Prud'hon comme s'ils eussent été les siens propres.

La bonté de mademoiselle Mayer l'avait rendue chère à la fille de Prud'hon, aimable personne qui vivait

[1] M. Dubois est un des amateurs les plus éclairés de Paris ; il possède, dans sa maison de la rue de Lancry, des tableaux et des dessins des maîtres modernes, d'un prix inestimable.

avec elle dans la plus parfaite harmonie. L'entourage de ces deux femmes était l'unique bonheur de Prud'hon. Quand elles allaient au bal, c'était lui-même qui les voulait parer. Il est inutile de dire qu'il



PRUDHON P. — AL CABASSON DEL. — J. ROBERT DE SC.

LE CHRIST EN CROIX

s'en acquittait avec un goût merveilleux, ne manquant jamais, pour mademoiselle Mayer, de relever son teint brun par quelque ruban ponceau.

L'existence de Prud'hon s'écoula donc assez doucement tant que dura l'Empire, et même pendant les

premières années de la Restauration, quoique ce régime l'ait délaissé. On ne lui pardonnait pas d'avoir donné des leçons de peinture à Marie-Louise, d'avoir fourni les dessins du berceau et de la toilette dont la ville de Paris fit hommage à cet impératrice; on se souvenait qu'il avait peint le roi de Rome dans un bosquet de palmes et de lauriers..., et l'on oubliait que c'était un chef-d'œuvre de couleur!

Il ne travailla donc que pour des particuliers, et ce fut M. de Sommariva qui eut ses plus beaux ouvrages, par exemple le *Zéphyr se balançant*. Il y a là un rare mérite d'invention, auquel je reconnais bien un peintre français. Tous les jours on dit que le zéphyr effleure la surface de l'eau, qu'il se joue dans les rameaux de la forêt; mais quel peintre aurait jamais eu l'idée de fixer cette image insaisissable? Le *Zéphyr se balançant* a un tout autre aspect que celui de la gravure de M. Laugier. Est-ce défaut dans les proportions, ou bien cela vient-il du modelé et du genre de travaux adopté par le graveur? Nous l'expliquerons plus tard; toujours est-il que le *Zéphyr* du tableau est un enfant d'un regard doux et fin, d'un teint légèrement coloré sur les joues, qui se suspend aux branches des arbres. Sa carnation est fraîche et sa peau tendue. Comme tous les enfants, il a nécessairement les jointures enveloppées; il ne peut donc être aussi effilé, aussi transparent qu'on le voudrait, mais il est tendre, délicat et léger. Il occupe certainement moins de place dans le tableau que dans la gravure. L'écharpe bleue qui vole avec lui est d'une exécution incomparable; la légèreté, la finesse du glacis n'est jamais allée plus loin. C'est par là aussi que Prud'hon tempère le modelé, l'efface, pour ainsi dire, au lieu qu'il est accusé dans l'estampe, et rendu par des travaux un peu roides. Le cou est plus évidé dans le tableau que sur la planche; la tête, par suite, se dégage mieux, elle est portée avec plus d'élégance. Je ne vois dans ce chef-d'œuvre qu'un défaut, résultat inévitable de la direction du jour, qui tombe de haut. Le bras gauche, ainsi éclairé, se modèle vigoureusement, et devient plus accentué qu'il ne faudrait. Quoiqu'il soit en proportion avec le reste du corps, ce seul effet de lumière le fait paraître plus formé que les autres membres, comme s'il appartenait à une nature plus avancée. On a dit que la main gauche serrait trop visiblement la branche de l'arbre auquel est suspendu le dieu des soupirs, ce qui serait une faute grave dans la représentation d'un habitant de l'air. Mais la preuve que Prud'hon a parfaitement saisi cette nuance, c'est que la main droite, à peine appuyée sur l'autre branche, retombe négligemment sans la moindre contraction, sans effort. Si les doigts de la main gauche ont une autre apparence, cela tient à ce que la lumière, en tombant, laisse dans la pénombre la première phalange de la main, bien peu fléchie cependant.

Après tout, que de grâce dans le mouvement, que d'abandon, que de naturel dans la naïve curiosité de cet enfant qui se laisse mollement bercer par sa fantaisie! De son pied il va effleurer une petite nappe d'eau limpide; mais la seule présence du jeune dieu fait rider la face de l'onde, et l'empêchera lui-même d'y mirer sa figure souriante, son malicieux regard, et la flottante chevelure dont les boucles sont enlevées par son haleine. Quel mystère dans cette forêt dont les ombrages sont si frais, si propices à la rêverie ou à la volupté! Au loin, à travers les vaporeuses demi-teintes, on aperçoit une cascade écumeuse; le ruisseau qui, là-bas, tombe à gros bouillons du haut des rochers, ne forme plus ici qu'un miroir paisible et dormant, à peine troublé par l'arrivée du zéphyr.

A la vente Sommariva, le *Zéphyr* fut adjugé à M. Guérin pour 25,000 francs. N'était-ce pas au Musée de l'acheter? Les deux tableaux qui figurent au Louvre : *le Crime poursuivi par la justice*, et le *Christ mourant*, appartiennent l'un et l'autre à une poésie sombre et ne sauraient donner une idée du véritable génie de Prud'hon, qui est la grâce. A côté de ces compositions terribles, le *Zéphyr* serait un témoignage de la souplesse d'un génie qui a su trouver à la fois des couleurs si puissantes et de si fraîches demi-teintes. On verrait aussi par là de quelle manière cet artiste supérieur traitait les fonds de ses tableaux.

S'il lui est arrivé parfois de laisser de la rudesse au paysage, comme il l'a fait dans l'allégorie du *Crime*, c'est que l'aspect sauvage de la nature était ici une portion essentielle de la poésie du sujet. Ce n'est pas non plus sans intention qu'il nous montre des végétations vigoureuses, des lointains rustiques, dans les dessins de *Daphnis et Chloé*. Lorsqu'il les représente sur le point de se baigner dans la caverne des nymphes, il n'est pas indifférent de les entourer de toutes les séductions du paysage, de verdure, de rochers humides et de lianes, car ces deux beaux adolescents, qui vont courir un si grand péril sans le savoir, se trouveront bien

plus beaux encore à l'ombre de cette caverne qui va les abriter, dans une onde transparente et au murmure invitant de la fontaine. C'est d'ailleurs un moyen de dater cette naïve histoire que de l'encadrer dans une campagne agreste, aussi primitive que la pastorale de Longus. Mais, à part ces expressions rares, Prud'hon a toujours sagement sacrifié le paysage. Dans le *Zéphyr*, pour ne point attaquer le ton délicat des chairs, il a mieux aimé enlever un peu de fraîcheur au bocage, et la laisser tout entière à la figure. Il faut l'en féliciter, car ce n'est pas là une concession faite à la nécessité des mensonges de l'art; il est certain que, dans la nature, notre œil, arrêté sur un objet, voit s'éteindre et se confondre ceux qui l'environnent.

Les tons locaux, chez Prud'hon, sont toujours subordonnés à la teinte principale. Ses paysages accompagnent d'autant mieux sa composition qu'ils n'ont pas beaucoup d'importance par eux-mêmes. A les considérer dans la gravure, on les croirait traités d'une brosse hardie ; cependant son pinceau les soumettait à l'effet général, qui était suave et moelleux. Les terrains, les plantes, les troncs d'arbres que l'on rencontre dans presque



LES VENDANGES.

tous ses tableaux, sont faits largement, sans qu'on puisse être occupé du soin donné aux diverses parties : à la touche du feuillé, aux accidents du terrain, aux rugosités de l'écorce, toutes choses qui, je le répète, sont exécutées d'une façon plus onctueuse que ferme. Les arbres, les rochers, les ruisseaux, tout cela n'a pour le maître qu'une valeur secondaire. Au lieu de les attaquer avec franchise, ce qui serait une faute dans la peinture d'histoire, Prud'hon s'étudie à les dissimuler, à les adoucir; il les enveloppe sous une teinte huileuse, transparente et générale ; il en fait un tout mystérieux; il n'y voit qu'un tranquille fond pour ses personnages, en même temps que son âme poétique trouve à y satisfaire sa passion pour la nature. Ces jardins enchantés au milieu desquels se promènent toutes les divinités de Prud'hon, ce peintre ingénieux les fait servir à laisser deviner ce qu'il ne faut pas dire, à captiver le spectateur par le réveil des vagues émotions que nous font éprouver les champs et les bois.

On retrouve cette manière de peindre dans le portrait en pied de Joséphine. L'impératrice est assise sur le gazon, à l'ombre de grands arbres, dans une campagne arrangée pour le plaisir des yeux. A voir son attitude remplie de noblesse et d'abandon, sa tête penchée, son regard incertain, on la prendrait pour l'image de la *Rêverie*. A ses pieds sont les fleurs qu'elle aimait et qui rappelle son goût pour la botanique : le

myosotis, le liseron des fontaines aux clochettes bleues. Je ne connais que Gérard et le peintre anglais Lawrence qui se soient permis de faire d'aussi grands fonds à leurs portraits. Néanmoins, loin de nuire à la figure, ce beau paysage la fait valoir. Le ton des chairs est *clair de lune*. C'est celui que Prud'hon affectionnait et qu'on appellerait *amoroso* chez les Italiens. Par quelle fatalité a-t-on laissé partir pour l'étranger ce modèle du genre historique, dont le prix est encore rehaussé par le souvenir d'une femme aimable?

Il y a plusieurs années, ne connaissant rien de Prud'hon, j'ouvris par hasard un vieux catalogue, et j'y lus sous son nom ce titre de tableau : *l'Innocence, séduite par l'Amour, est entraînée par le Plaisir, mais elle est suivie du Repentir qui se cache sous l'aile du séducteur.* — Cela me fit rire aux larmes; il n'y manquait plus que les nuages de l'*Erreur* et le temple de la *Sagesse*. Je me figurais ces êtres métaphysiques, le Repentir, l'Innocence, personnifiés dans des académies de carton avec les gestes stéréotypés qui veulent dire : *Prenez garde*, ou bien : *me voici*... Mais lorsqu'un beau jour la gravure de Roger me tomba entre les mains, quand je vis cette lourde thèse de morale emprunter à la nature ses formes les plus charmantes, se traduire en une scène gracieuse et passionnée comme la chanson d'Anacréon ; quand je vis ensuite, sur le tableau même, une jeune fille, l'air pensif, se laisser conduire sous les ombrages par un dieu d'une beauté irrésistible, au plus épais du bois sacré des anciens..., je fus bien surpris et bien confus de m'être moqué ! J'admirais, ébahi, ce couple environné de fleurs et de périls, cette fille inattentive et charmée, qu'un petit amour tire par le bas de sa robe, encore virginale. Une femme les suit, qui a connu les illusions de la vie et qui les pleure. Mais les grandes ailes de l'Amour cachent, en se déployant, cette figure importune. Nudités élégantes, draperies légères, bouquets d'arbres, coin de ciel, tout cela me fit honte de mes plaisanteries. Je demeurais comme l'enfant qui, après avoir insulté à des statues de marbres, les verrait tout à coup s'animer, se mouvoir, descendre de leur piédestal et parcourir le monde avec grâce.

Enfin Prud'hon fut nommé membre de l'Institut ; ce ne fut pas sans peine. Plusieurs fois déjà ses amis avaient échoué. Bien des hommes qui ne le valaient pas lui avaient été préférés. Meynier était passé avant lui. La responsabilité de ces passe-droits pesait principalement sur Gérard, qui était alors si puissant, et qui aurait dû reconnaître tout haut un mérite qu'il avouait tout bas. Le jour où il fut présenté, Prud'hon ne s'attendait pas au succès. Il était à peindre tranquillement, lorsqu'un élève du sculpteur Cartelier, son intime ami, vint lui apporter la nouvelle de sa nomination. Prud'hon apprit en souriant cette distinction tardive, et il parut moins touché de la chose elle-même que de l'empressement de son ami à l'en instruire. Il embrassa l'enfant essoufflé (c'était M. Émile Seurre, futur auteur de la statue de Napoléon sur la colonne), il le fit asseoir, et il était occupé à lui tenir mille propos agréables, quand arrivèrent tous ses voisins de la Sorbonne, et avec eux mademoiselle Mayer, qui fit presque une scène de ce que Prud'hon était nommé de l'Institut et ne lui en disait rien.

Tel était le caractère de cet homme. Il rêvait la gloire, mais la gloire à venir. Sitôt qu'elle lui apparaissait avec son éclat et ses fanfares, il en avait peur ; il rentrait dans le silence et le repos. Une ovation eût troublé son âme toujours attristée. Les applaudissements, la réputation, l'encourageaient sans doute, mais ne pouvaient effacer entièrement l'impression de ses chagrins. Il se mit à peindre une *Andromaque embrassant Astyanax* en présence de Pyrrhus, mais il abandonna ce tableau, qu'il n'a jamais terminé, pour entreprendre une *Assomption de la Vierge*[1], qui fut exposée au salon de 1819. M. Kératry en a parlé ; il y reconnaît beaucoup de sentiment, des têtes comme il en sortait du pinceau d'Angelica Kauffmann pour le burin de Bartolozzi; mais il reproche à Prud'hon d'avoir soulevé les draperies de ses anges avec une sorte de symétrie, tandis que le jeu des étoffes doit toujours être en raison inverse de l'action des personnages, c'est-à-dire qu'elles doivent s'enfler dans la chute et se modeler sur les corps dans l'ascension : remarque bien fondée, ce me semble, à laquelle on pourrait opposer tout au plus l'exemple du Poussin et d'un grand maître de Venise. Du reste, la critique d'alors se montra favorable à Prud'hon, peut-être parce qu'elle lui savait gré d'aborder les sujets chrétiens. Depuis cette époque, en effet, il ne fit plus que des tableaux sérieux, religieux ou tristes.

[1] Ce tableau décorait la Chapelle des Tuileries. Il est maintenant au Louvre. M. Périer en possède une variante.

Il devenait de plus en plus solitaire et concentré, paraissant se complaire dans la mélancolie, comme les poëtes, et ne voyant qu'un très-petit nombre d'amis.

Il existe une grande figure qu'il peignit dans ce temps-là pour représenter *l'Ame s'envolant aux cieux*. Ce



L'AME S'ENVOLANT AUX CIEUX.

n'est, à vrai dire, qu'une esquisse colossale, une grisaille hardie, faite sans modèle, de souvenir, dans un moment de sombre inspiration. C'est comme l'ombre d'une femme aimée qui serait apparue dans le silence de la douleur; le visage a une expression humaine, ressemblante, mais illuminée. L'instinct du peintre a modifié

le ton des cheveux de manière à les mettre en harmonie avec la teinte que permettait une semblable élégie. D'immenses ailes enlèvent dans les cieux cette apparition et l'idéalisent. C'est d'un rocher battu par une mer houleuse, perdue au loin dans une obscurité sinistre, que s'élance l'heureuse image qui a traversé l'imagination du peintre.

Prud'hon était dans ces dispositions, lorsque la faculté de théologie ayant réclamé le local de la Sorbonne, le gouvernement fit prévenir les artistes qu'ils auraient à céder la place, et qu'il leur serait accordé une indemnité de logement. Mademoiselle Mayer était alors malade et singulièrement changée; son regard était parfois égaré; elle tenait des discours étranges; la nouvelle de ce déménagement obligé la consterna. Préoccupée de ce qu'il y avait de délicat dans sa situation, elle s'imagina que son maître serait compromis, que leur liaison ferait un éclat, et qu'ainsi elle était un obstacle à la tranquillité, au bonheur de Prud'hon. Il faudrait quitter cette retraite où ils étaient connus et respectés, pour aller ailleurs affronter l'improbation d'une société formaliste. Son imagination s'échauffa, et tant d'inquiétudes se joignant à l'altération de sa santé, achevèrent de troubler sa raison. Le matin du 26 mars 1821, M. Brâle lui trouva le front horriblement plissé, l'œil hagard. Elle avait auprès d'elle une petite fille de douze ans, nommée Sophie, qui était son élève; elle eut la présence d'esprit de lui donner congé ce jour-là; mais comme l'enfant s'éloignait, mademoiselle Mayer, dit-on, la rappela, se mit à l'embrasser avec effusion, et, prenant une bague, elle lui en fit cadeau, avec prière de la bien conserver, sans s'apercevoir que la petite Sophie était tout étonnée de cette expansion subite, de cet adieu inexpliqué. Peu de temps après, on entend la chute d'un corps, on accourt, on trouve mademoiselle Mayer étendue par terre et baignée dans son sang. Elle avait pris les rasoirs de Prud'hon, et, après en avoir essayé le tranchant sur sa main, elle s'était placée devant la glace et s'était coupé la gorge. L'hémorrhagie n'avait duré que quelques minutes : elle était morte..... Prud'hon travaillait dans son atelier. Devant aller ce jour-là à l'Institut, il se leva pour s'habiller sans doute, mais, apercevant dans la cour des visages pâles et une légère rumeur qui s'apaisait à son approche, il eut le pressentiment de son malheur. En vain M. Pajou voulut l'entraîner, on ne put le retenir, et il sut tout de ses yeux. Quelle scène ! Ne pouvant l'arracher à ce corps qu'il tenait embrassé, on envoya chercher M. Trézel, son meilleur ami, qui, enfin, le fit emmener. On le transporta chez M. de Boisfremont[1].

Un homme tel que Prud'hon ne pouvait se relever d'un coup si affreux. La vie ne lui était plus qu'un fardeau. Consumé par sa douleur, il voyait s'avancer le terme de sa carrière, et il souriait avec amertume aux consolations de ses amis. Cependant il redevint plus doux et plus aimable que jamais, ayant tout renfermé dans son cœur. Il voulut achever alors le tableau de *la Famille désolée*, dont mademoiselle Mayer avait tracé l'esquisse, et il se plut à représenter cet autre genre de douleur, qui est la misère.

Cependant Prud'hon dépérissait chaque jour. Il allait souvent au cimetière du Père-Lachaise, où il avait fait l'acquisition d'un terrain voisin de la sépulture de mademoiselle Mayer; et comme sa fin approchait, il pria M. de Boisfremont de le faire inhumer en cet endroit. Avant de mourir, il eut encore une inspiration, et, reprenant tout à coup sa palette, il peignit le *Christ mourant*, ce beau Christ qui ne ressemble à aucun autre, qui est éclairé d'une lumière fantastique, et dont la sublime figure se perd dans des ombres d'une tristesse infinie. La Vierge et le saint sont d'un beau caractère ; la Madeleine est admirable. C'était le dernier éclair du génie de Prud'hon ; mais il ne put réellement achever, et selon toute l'énergie de son sentiment, que le torse du Christ, qui est un chef-d'œuvre, et la figure de la Madeleine. Il tenait encore le pinceau quand la mort vint l'avertir.

« Ne pleurez point, disait-il à ses amis, vous pleurez mon bonheur. » Il mourut ainsi avec sérénité, le 16 février 1823, dans les bras de M. de Boisfremont, en prononçant ces paroles : « Mon Dieu, je te remercie, la main d'un ami me ferme les yeux. »

L'école française venait de perdre un de ses plus grands peintres.

En s'inspirant de Léonard de Vinci et du Corrége, Prud'hon a eu quelque chose de la philosophie du

[1] Rue du Rocher, dans la maison qui porte aujourd'hui le n° 42, et qui appartient à un amateur des plus distingués, M. Laperlié.

Poussin et de la tendresse de Lesueur. Cette vérité aux mâles allures qui est la compagne du peintre normand, Prud'hon la rêvait plus délicate et plus facile. La muse du Poussin nous impose, celle de Prud'hon se fait aimer. Elle n'est point drapée jusqu'au menton dans la vieille toge des académies : on peut se la figurer, comme il a peint lui-même la nymphe d'un de ses tableaux, légèrement vêtue, souriante, se défendant contre les amours, oublieuse de ses charmes, non de sa pudeur. Bien au-dessus de David par la grâce et par le sentiment,



MADEMOISELLE MAYER.

Prud'hon a vu dans l'antique autre chose que des formes consacrées, des torses, des rotules, des profils sévères et d'irréprochables contours. Il en a extrait, comme André Chénier, l'essence la plus pure, une exquise poésie. Quand il consulte les ouvrages inspirés au génie par le beau ciel de la Grèce, il les voit à travers cette douce et gracieuse mélancolie qui est un fruit de l'Occident. Ainsi, l'on trouve dans ses figures je ne sais quoi de tendre qui résulte d'une certaine expression des regards, d'un mouvement particulier des sourcils, et d'une suavité de couleur qui endort les contours, tranquillise les ombres et produit ce vague de l'air inconnu aux classiques rigides, et qui s'est produit pour la première fois dans la *Joconde*. La lumière du jour lui paraît trop vive

pour éclairer, par exemple, les amours de Pâris et d'Hélène. Il y apporte un autre flambeau; il les place dans un palais tendu de draperies, et quant aux ornements de ces demeures homériques, ils sont toujours sobres, significatifs, éclairés mollement, et à leur place.

Prud'hon était un homme d'un commerce agréable et d'une extrême bonté. M. Voïart a raconté de lui un trait qui fait connaître combien l'âme de ce peintre était désintéressée et généreuse. Lorsqu'il concourait à Dijon pour le prix de Rome, il entendit gémir un de ses concurrents, dont il n'était séparé que par une cloison. Quittant alors spontanément son propre ouvrage, il détache une planche, pénètre dans la loge de son camarade, et lui termine sa composition. Celui-ci obtint le prix; mais, embarrassé de sa victoire, il avoua en rougissant qu'il la devait à Prud'hon; et le véritable vainqueur fut porté en triomphe par la ville. Un tel homme devait être aimé, et il ne le fut pas à demi par ceux qui le connurent. Toutefois, le nombre de ses amis fut toujours fort restreint. Sensible à leurs éloges, il était peu occupé des railleries de ses rivaux, parce qu'il parlait si franchement de ses œuvres, et les jugeait si bien dans sa sévérité, que sa propre critique le dispensait de celle des autres. Beaucoup l'ont égalé au Corrége, mais il se croyait, lui, bien inférieur à ce grand maître. La postérité, je l'espère, ne souscrira point à la rigueur de ce jugement, et ici se place à propos un fait peu connu, mais authentique. Pendant les premières guerres d'Italie, une *Léda* du Corrége fut livrée au général en chef Bonaparte comme portion d'une indemnité convenue. Ce tableau, mal emballé par les soldats français, qui n'y étaient pas encore exercés comme ils le devinrent plus tard, arriva au Louvre dans un état déplorable : la tête avait disparu. Prud'hon la refit si belle et tellement digne du Corrége, que, lors de la dévastation du Musée, un connaisseur étranger, montrant cette merveille à un médecin français, lui disait naïvement : « Y aurait-il un homme, dans votre école, capable de peindre une tête aussi sublime ! »

En tant que praticien, Prud'hon était d'une habileté rare. Sa peinture n'est pas inconsistante comme celle de Guérin; elle n'est pas lisse non plus comme celle de M. Ingres. Elle est, au contraire, vigoureusement empâtée, et pas seulement dans les lumières. Après avoir préparé ses figures en grisaille ou d'un même ton qui était azuré, il passait, par-dessus, des glacis extrêmement légers, destinés, non pas à faire disparaître le fond, mais à s'y mêler pour en modifier la valeur. A l'inverse des autres peintres, c'était par les tons frais et laqueux qu'il commençait, sauf à réchauffer peu à peu sa couleur, faisant observer lui-même à ses élèves que les tons les moins durables devaient être mis dessous et protégés par les plus solides. L'absence du jaune dans ses carnations ou le peu qu'il y en a mis leur donne un éclat argentin qui est un gage de leur durée [1] et les fait aisément reconnaître. Quant aux emmanchements, on a dit qu'ils n'étaient pas toujours rigoureux dans les figures de Prud'hon : c'est peut-être là l'opinion de quelques rivaux; il m'est impossible de la partager, en présence de tant de dessins où l'insertion des muscles est si naturelle, si facile !

Prud'hon, malgré la souplesse de son génie, avait une qualité dominante, qui était la grâce. Il a exprimé des pensées intraduisibles, il a peint des dieux impondérables. S'il lui arrive de sortir avec bonheur de son caractère, cela n'empêche point qu'il n'en ait un bien à lui. Le propre des grands peintres, c'est d'avoir un

[1] Mérimée nous apprend, dans son livre *de la Peinture à l'huile*, que Prud'hon se servait habituellement d'un vernis qui n'offre pas l'inconvénient de rendre les couleurs extrêmement visqueuses en peu de temps, et qui est composé de mastic en larmes et de belle cire, fondus ensemble dans de l'huile siccative blanche. Ce n'est pas à l'emploi de ce vernis, dit Mérimée, qu'il faut attribuer les gerçures qui ont détruit quelques-uns des tableaux de Prud'hon. Ils se seraient tous conservés comme sa *Psyché*, comme son *Zéphyr*, comme beaucoup d'autres de ses tableaux, si on avait eu l'attention de ne les vernir qu'après leur complète dessiccation.

Dans les dernières années de sa vie, ajoute le même auteur (qui est le père du littérateur si connu de nos jours), Prud'hon donna la préférence au vernis de *Théophile*, qui n'est autre que le vernis au copal, c'est-à-dire une simple solution de résine dans de l'huile de lin pure. La préparation de ce vernis est décrite, au surplus, dans la récente publication des ouvrages du moine Théophile, par M. de l'Escalopier, page 36.

C'est avec ce vernis que Prud'hon a peint le *Christ mourant*, qui est depuis vingt ans au Louvre sans que la moindre altération s'y soit fait remarquer et puisse être prévue.

style, une manière, un cachet, un défaut, si l'on veut, mais d'être par là reconnaissables. La marche de Prud'hon dans les chemins impratiqués de la peinture a été une véritable protestation contre le type classique. Ce qui prouve combien était grande l'erreur de l'école, c'est qu'il n'y avait pas besoin d'une rénovation pour lui donner tort. Car, en se bornant presque à modifier le type convenu, Prud'hon a été un réformateur tout



L'AMOUR CARESSE AVANT DE BLESSER.

aussi bien que Géricault. Il puisait dans l'antique ; mais il lui trouvait une portée nouvelle, il lui imprimait un caractère inattendu. Il empruntait à la mythologie ses divinités de marbre, mais c'était pour leur souffler la vie présente, pour les animer de la pensée moderne. Il faisait des allégories sans ennuyer personne ; il s'inspirait de la statuaire grecque et il restait peintre français.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Ce n'est guère que depuis vingt ans, que l'on a rendu aux ouvrages de Prud'hon, longtemps délaissés, la justice éclatante qui leur était due.

Cette circonstance explique combien ont été pénibles les recherches de ceux qui les premiers ont tenté de donner le catalogue de l'œuvre d'un peintre, dont quelques rares amateurs seulement avaient conservé le culte. Ces premières recherches cependant ont été pour nous d'un immense secours, et elles nous ont permis d'offrir un travail qui, nous l'espérons, contentera les amateurs.

Pour plus de clarté, nous adopterons la classification suivie par M. F. Villot, dans son précieux catalogue raisonné; mais nous commencerons par les tableaux, pour donner ensuite la liste des gravures, des dessins et des lithographies de Prud'hon.

TABLEAUX.

Le nombre des tableaux peints par P.-P. Prud'hon n'est pas très-considérable. Si nous ne nous trompons, ce fut lors de la première exposition générale au Salon de 1791, à son retour de Rome, qu'il exposa le tableau qui a pour titre :

N° 1. *L'Amour séduit l'Innocence que le Plaisir entraîne et que suit le Repentir*, figures à mi-corps.

Ce tableau a orné la collection Didot. — Il fait partie maintenant de celle de M. de Lassalle.

Prud'hon répéta trois fois cette composition :

2. La seconde faisait partie également de la collection de M. Didot.

En 1846, comprise dans la vente de M. Saint, elle fut adjugée pour 8,000 francs.

Dans celle-ci, les figures sont en pied, et l'on assure que ce tableau fut le premier dans lequel Prud'hon essaya des figures entières. Ce tableau a été gravé par Roger.

3. La troisième composition (également avec figures en pied) fut produite à la vente après décès de Prud'hon, en 1823. Elle s'éleva à la somme de 2,650 fr. — Ce tableau a fait partie de la collection de M. Odiot.

En 1793, *l'Amour et l'Amitié*.

Au Salon de 1798, Prud'hon exposa une composition allégorique représentant :

4. *La Sagesse et la Vérité descendant sur la terre*, tableau de 3 mètres 66 centimètres carrés, sur lequel nous n'avons pu recueillir aucun renseignement.

Avant cette époque, en 1794, il peignit :

5. *Une Jeune Femme accompagnée de son enfant*, tableau très-fin, dont on connaît un admirable dessin signé P.-P. Prud'hon, 1794. — Toile : largeur, 61 centimètres; hauteur, 51 centimètres.

Ce tableau appartenait à M. Didot.

6. *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* fut admis au Salon de 1808. Largeur, 2 mètres 92 centimètres; hauteur, 2 mètres 43 centimètres.

Ce tableau fut commandé par le préfet de la Seine; il a été cédé au Musée en 1820, en échange de quatre Christs en croix de l'école française ancienne. Il a été gravé par Roger; lithographié par Marin Lavigne, Moitte, Péronard; et, pour ce livre, il a été fort bien gravé sur bois par M. Gusman, sur le dessin de M. Hadamard.

7. La même composition, réduction non terminée, mais où l'on retrouve une mâle énergie.

Vente après décès de P.-P. Prud'hon, 1823, 900 fr.

Vente, collection Sommariva, 1839, 1,100 fr.

Maintenant dans la collection de M. Thévenin.

Toile. Largeur, 1 mètre 91 centimètres; hauteur, 1 mètre 60 centimètres.

8. *Psyché enlevée par les Amours*. Ce tableau fut exposé au Salon de 1808. — Gravé par H.-Ch. Muller. Au trait par C. Normand; et tout récemment sur bois, pour servir à cette monographie, par M. Gusman, sur le dessin de M. Hadamard.

Vente, collection Sommariva, 1839, 15,450 fr.

9. *La Sainte Vierge*. Buste vu de face; le nom du peintre est tracé dans la bordure du manteau bleu.

Ce tableau fut exposé au Salon de 1810. Il ornait la galerie de l'archiduchesse Marie-Louise à Parme. Lithographié par Mme Dumeray.

10. *Portrait du roi de Rome*. L'enfant tout nu, mais à moitié enveloppé dans une draperie de velours rouge, dort couché dans un bosquet entouré de fleurs et de lauriers.

Ce tableau, qui fut exposé au Salon de 1812, a été gravé de la même grandeur que l'original, par Achille Lefèvre.

Il appartenait à la collection de l'archiduchesse de Parme.

11. Très-petite esquisse peinte sur carton, de la composition précédente. La draperie rouge a été couverte de fleurs de lis d'or. Un cordon bleu entoure le corps de l'enfant, des lis croissent auprès de lui. Ces changements ont été faits par Prud'hon.

Collection de M. Marcille, à Paris. Cette collection a été vendue en 1860; mais les Prud'hon qu'elle contenait sont restés aux fils de M. Marcille, amateurs aussi éclairés que leur père.

12. *Jeune Zéphire se balançant au-dessus de l'eau*; exposé au Salon de 1814. Gravé au burin par Laugier. Tourné à droite, gravé par Pitaux. Au trait par C. Normand. Lithographié par Grevedon et Schoninger.

Ce tableau a été gravé sur bois par M. Gusman, sur le dessin de M. Cabasson. Il est placé en tête de chapitre à la première page de notre monographie.

Adjugé à la vente de la collection Sommariva, 1839, pour 21,050 fr.

Il fait partie du cabinet de M. le chevalier Guénin.

13. Une petite esquisse du précédent tableau, lithographiée par M. Grevedon, se trouvait dans la collection de M. le comte d'Espagnac, après avoir appartenu successivement à MM. de Forbin, le baron de Jassaud, le comte Maison.

14. *L'Assomption de la Vierge*. Elle monte au ciel portée par des anges. Admis à l'exposition du Salon de 1819, et gravé à l'aqua-tinta par Debucourt, ce tableau a orné la chapelle du château des Tuileries, jusqu'à la Révolution de février 1848, époque à laquelle il a été transporté au Louvre. Il fut commandé par la liste civile en 1816, et payé 60,000 fr.

15. Le même sujet, esquisse terminée, gravé par Bosq. Vente après décès de Prud'hon, 1823, 15,000 fr.

A celle de M. Paul Perrier, 1843, 12,000 fr.

Ce tableau figure dans la galerie de M. le marquis d'Hertford.

16. *Le Christ sur la croix*, dernier ouvrage de Prud'hon, composition admirable, exposée en 1824, un an après la mort de Prud'hon. Il vient d'être gravé sur bois, pour servir à cette *Histoire des Peintres*, par M. Dujardin, sur le dessin de M. Cabasson.

Il fait partie du musée du Louvre. Lithographié par Franquinet, par J^h^ Auguste, gravé au trait par Reveil.

17. Même composition, esquisse terminée, gravée à la manière noire, par Reynolds.

Faisant partie du cabinet de M. Coutan.

18. *L'Amour riant des pleurs de l'Innocence.* L'Amour accroupi tient entre ses bras un petit chat dont les griffes ont rougi la peau de l'Innocence effrayée. Esquisse légère. Gravé à la pointe par Prud'hon fils.

Vente après décès de Prud'hon, 1823, 1,005 fr.

Vente de la Collection de M. de Cypierre, 1845, 3,027 fr. Maintenant dans le cabinet de M. André Giroux.

19. *Minerve éclairant le génie des Sciences et des Arts.* Ébauche en grisaille non terminée.

Vente après décès de Prud'hon, 200 fr.

20. *Vénus au Bain.* Elle est assise sur un banc de gazon et entourée d'*Amours*; elle se dispose à descendre au bain. Ébauche très-avancée.

Vente après décès de Prud'hon, 1,300 fr.

A fait partie de la collection de M. le comte de Morny, après avoir appartenu à M. de Cypierre.

21. Répétition du précédent tableau, avec variantes. Dans celui-ci, Vénus est couronnée de fleurs : une longue guirlande l'entoure, au lieu de cinq enfants, il n'y en a que deux à gauche : Zéphire et l'Amour. Le ton et le modelé des chairs sont admirables. Ce tableau, du plus grand mérite, n'est pas terminé.

Il fait partie de la nombreuse collection de M. Jules Duclos, à Paris.

22. *Vénus et Adonis.* Voici la note autographe de Prud'hon sur ce tableau : « Au milieu d'une forêt ombreuse, Vénus, « assise sur un tertre, retient Adonis près d'elle par le « charme de ses caresses. Le jeune chasseur enivré paraît « oublier qu'il veut partir. Au bord de l'eau, sur le devant, « un Amour tient les chiens en laisse ; plus loin, à l'écart, « l'Amour livre au Plaisir un papillon, symbole de l'âme ; « dans le lointain, plusieurs autres Amours courent à la « chasse. Tableau de 7 pieds 6 pouces de haut sur 5 pieds « 4 pouces de large, peint par P.-P. Prud'hon. Prix du « tableau : 12,000 francs. »

Il fut adjugé à la vente après décès de Prud'hon à M. de Boisfremont, 5,100 fr. ; depuis il a passé dans la famille du maréchal Gouvion Saint-Cyr. — Ce tableau est gravé au trait par Normand fils.

23. Esquisse terminée du tableau précédent. Entre autres différences, on remarque sur le premier plan deux Amours au lieu d'un. A gauche, un petit Amour qui s'envole est à la place des deux colombes.

Vente de la collection Sommariva, 1839, 7,800 fr. — Maintenant dans le cabinet de M. Marcille. Lithographié par J. Boilly.

24. *L'Amour et Psyché.* Composition de deux figures principales. Proportion de demi-nature.

A la vente Prud'hon, 666 fr.

Il fait partie de la collection de M[me] Didot.

25. *Zéphire se balançant.* Peint en grisaille.

A la vente Prud'hon, 700 fr.

26. *L'entrevue des deux Empereurs,* près d'un bivouac. Napoléon et l'empereur d'Autriche. Esquisse avec paysage.

Vente Prud'hon, 200 fr.

27. *Diane invoquant Jupiter.* Esquisse.

Vente Prud'hon, 215 fr.

Maintenant dans le cabinet de M. Lassalle.

28. *L'Ame brisant les liens qui l'attachent à la terre.* Allégorie.

Vente Prud'hon, 605 fr.

(*Id.*) Deveria, 1,101 fr.

Vente Dubois, 1843, 1,800 fr.

Maintenant dans la collection de M. Marcille.

29. *Andromaque et Pyrrhus.* C'est le moment où la veuve d'Hector pleure sur le sort de son fils. Tableau terminé par M. de Boisfremont, qui, en changeant la composition, lui a enlevé beaucoup de sa valeur primitive.

Vente Prud'hon, en 1823, 6,000 fr. à M. de Boisfremont.

30. *Minerve conduisant le Génie de la Peinture au séjour de l'Immortalité.* Esquisse terminée.

Vente de la collection J. Laffite, 1834, 1,651 fr.

(*Id.*) (*id.*) Henry, 1836, retiré à 1,500 fr.

31. *Le Sommeil de Psyché.* Elle repose dans un bois sous une espèce de tente formée par une draperie rouge. L'Amour est endormi à côté d'elle. Un essaim de Zéphires vient la contempler en voltigeant. Ce tableau, qui avait été commandé à mademoiselle Mayer par l'impératrice Joséphine, est entièrement de la main de Prud'hon.

Collection de la Malmaison, 1814. Acquis pour 800 fr. Aujourd'hui possédé par M. Dubois.

32. La même composition. Esquisse. Dans le cabinet de M. le marquis Maison.

33. *L'Innocence préférant l'Amour à la Richesse.* La Richesse, sous les traits d'une femme richement vêtue, voit ses présents dédaignés par une jeune fille qui se réfugie sous l'aile de l'Amour.

Collection de M. Marcille.

34. *Minerve, Euterpe, Vénus et Pandore.* Figures allégoriques placées sur des piédestaux.

Vente de la collection baron V. Denon. 1826, 3,660 fr. Maintenant au musée de Montpellier.

35. *L'Heureuse Mère.* Elle regarde avec bonheur son enfant qui s'est endormi dans ses bras.

Ce tableau fut vendu, en 1833, à la vente de M. Saint. 3,150 fr.

36. *La Mère malheureuse.* Elle pleure en contemplant une croix sous laquelle repose le corps de son fils.

Faisant partie de la collection de M. Saint.

37. *Oh! les jolis petits chiens.* Une jeune fille tend sa robe pour recevoir deux jeunes chiens que lui présente un petit garçon. Gravé au burin par Roger. Ce tableau se trouve dans la collection de M. Fischer.

38. *Joseph et Putiphar,* très-petite esquisse du plus grand effet. Collection de M. Marcille. Lithographiée par Jules Boilly.

39. Même sujet.

Vente Dubois, en 1843, 371 fr.

40. *La Toilette.* Une jeune femme debout devant une psyché, en costume du temps de l'empire. Lithographié par Maurin. — Ce tableau fut vendu 1,100 fr., en 1830, à M. Guibert, banquier à Caen, par M. Grille, qui le tenait de Prud'hon.

41. *Portrait de Joséphine, impératrice des Français,* vêtue à l'antique, couchée sur un tertre, la tête appuyée sur son bras gauche. Gravé par Blanchard fils. Une esquisse peinte en petit de cette grande peinture se trouvait dans la collection de feu M. Jules Renouard.

42. *Portrait de Marie-Louise,* dans un parc, debout avec le manteau impérial. Gravé à l'aqua-tinta par Rolfe et Hamble. On sait que Prud'hon a été le professeur de dessin de cette impératrice.

43. *Portrait de M. Talleyrand.*

Les armes dans un écusson. Gravé par J.-B. Chapuy.

GRAVURES, DESSINS ET LITHOGRAPHIES EXÉCUTÉES PAR P.-P. PRUD'HON OU D'APRÈS LUI.

Prud'hon a gravé une seule planche : c'est celle qui a pour titre : *Phrosine et Melidor.* Le dessin et la gravure de cette composition furent exposés au Salon de 1797. Le premier état à l'eau-forte pure est extrêmement rare.

Cette estampe, ainsi que *Choisir l'objet,* gravée par Brisson, lithographiée par Langlois ; — *l'Enflammer,* gravée par Brisson ; — *en Jouir,* gravée par Copia, font partie d'une édition des œuvres de Gentil Bernard, publiée, en 1797, par Didot.

Prud'hon a lithographié : *la Famille malheureuse*. Nous avons reproduit cette touchante composition ; la gravure a été exécutée par M. Gusman sur le dessin de M. Cabasson ; — *une Lecture*. Une femme assise, un livre et des roses à la main, interrompt sa lecture pour embrasser une colombe posée sur le dos de son fauteuil. C'est une pièce très-rare.

Les dessins de Prud'hon sont très-nombreux ; ils ont été presque tous gravés ou lithographiés. En voici une liste qui comprend à peu près tous ceux connus : *la Vengeance de Cérès*, gravée par Copia ; *Cérès cherchant Proserpine*, gravée par le baron de Joursanvault ; *la Fileuse* ou *Clotho*, gravée par Prud'hon fils ; *la Dévideuse* ou *Lachésis*, par le même ; — *Vénus et l'Amour*, gravée par Roger ; — *Léda*. Elle est accroupie et joue avec un cygne, gravé également par Roger. Ces deux dessins sont dans un ovale ; — *Vénus et Adonis*. Vénus assise s'appuie sur le genou d'Adonis, derrière elle deux colombes sur une branche d'arbre ; sur le devant un Amour tenant en laisse deux lévriers : gravé par Normand fils ; — *Vénus baigneuse*, lithographiée par Pellicot ; — *le Bain de Flore*, lithographié par Gigoux ; — *l'Amour réduit à la raison*. L'Amour enchaîné au pied d'un buste de Minerve par une femme qui se rit de sa colère : gravé par Copia ; — *les Préparatifs de Guerre*. L'Amour est assis, son carquois dans sa main ; d'autres Amours aiguisent leurs flèches ; d'autres allument leurs flambeaux : nous avons gravé cette composition sur bois. Le dessin est de M. Cabasson, la gravure de M. Dujardin. L'original appartient à M. Marcille : il a été lithographié par Jules Boilly ; — *l'Amour caresse avant de blesser*. Un Amour chatouille avec la barbe de plume de sa flèche la joue d'un autre Amour renversé sur ses genoux : fond de paysage. Nous avons également reproduit cet admirable dessin gravé si parfaitement par Roger. Notre planche a été exécutée par M. Dujardin et dessinée par M. Cabasson ; — *la Constitution française*, gravée par Copia ; — *la Loi*, gravée par le même ; — *l'Égalité* ; — *la Liberté*, gravées par le même ; — *les Arts*, gravés par Prud'hon fils ; *l'Industrie* ; — *la Poésie* ; — *la Navigation* ; — *l'Agriculture* ; — *le Commerce* ; — *l'Étude*, tous gravés par Prud'hon fils ; — *l'Étude guidant l'essor du Génie*, gravée par Chaponnier ; — *l'Homme entre le Vice et la Vertu* ; — *la Vertu aux prises avec le Vice*, tous les deux gravés par Roger ; — *Hymen et bonheur* ; *Innocence et Amour*, gravés par Villeroy ; — *l'Amour vainqueur*, lithographié par Vidal ; — *le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser*, gravé par Copia ; — *l'Amour réduit à la raison*, gravé par le même ; — *Mange, mon petit ange*, gravé par le même ; — *le Modèle* ; — *le Dessinateur*, gravés par Noël ; — *l'Attention* ; — *la Lecture*, gravées par Bourgeois. Prud'hon a dessiné sous le titre *les Vendanges* une ravissante composition ; nous la reproduisons dans cette biographie. Cette planche, si merveilleusement lithographiée par Aubry Lecomte, a été gravée sur bois par M. Dujardin sur le dessin de notre habile dessinateur, M. Cabasson.

Un grand nombre de dessins de Prud'hon ont été du reste lithographiés par Aubry Lecomte avec tout le charme et toute la suavité du maître.

Nous connaissons encore de Prud'hon un dessin délicieux aux crayons noir et blanc, qui représente *le Repentir* ; il appartenait à M. Jules Renouard ; — *le Portrait de mademoiselle Mayer*, qui a été décrit dans le cours de cet ouvrage, est un ravissant dessin qui fait partie de la collection de M. Carrier, un de nos peintres en miniature les plus distingués. Il est bien difficile de reproduire en bois ce petit chef-d'œuvre. Il a été fort bien gravé à l'eau-forte et au burin, par M. Flameng, dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Prud'hon a fait, pour M. Renouard père, en 1800, trois dessins destinés à des éditions in-18 de *Dafni e Cloe*, *Abrocome e Anzia* et *l'Aminta du Tasse*, qui ont été gravés par Roger. Les deux premiers sont aux crayons noir et blanc ; le troisième, l'un des chefs-d'œuvre de Prud'hon, est à la sépia ; en 1816, un Portement de croix pour l'Imitation de Jésus-Christ, aux deux crayons. — Ces quatre dessins font partie du cabinet de M. Renouard père, ainsi que le *Naufrage de Virginie*, à la sépia, gravé par Roger, pour une édition in-4° de *Paul et Virginie*.

Prud'hon fit cinq dessins pour une édition de la *Nouvelle Héloïse* : *le Premier baiser de l'Amour*, gravé par Copia, ainsi que *l'Héroïsme de la Valeur* ; — *Je ne me bats pas contre un insensé*, sans nom de graveur ; — *Ma fille, respecte les cheveux blancs de ton père* ; — *Il appliqua sur sa main malade des baisers de feu*, gravés l'un et l'autre par Copia.

Prud'hon fit cinq compositions pour l'illustration d'un roman de Lucien Bonaparte : *la Tribu indienne*, 1799. Les titres de ces dessins sont : *la Vengeance* ; — *la Soif de l'or* ; — *l'Homme à la massue*, — *la petite Diane*, — *la Grotte*, tous les cinq gravés par Roger. — Il composa trois sujets pour *Daphnis et Chloé*, imprimé par Didot, 1800. En voici les titres : *le Chevrier*, — *le Bain*, gravés par Roger ; — *la Cigale*, gravée par Normand. Nous ne parlerons pas des têtes de lettres, vignettes, adresses, meubles. Au nombre de ces derniers objets, il y a *un écran*, *une table avec miroir*, et *le berceau du roi de Rome*. Les amateurs recherchent l'adresse que fit Prud'hon pour la veuve *Merlen*. Cette adresse représente une femme assise par terre et à moitié nue ajustant des boucles d'oreille ; à gauche un Amour lui montre une chaîne ; près de lui un écrin d'où s'échappent des bijoux. Sur un socle : *Veuve Merlen tient fabrique et magasin d'orfèvrerie, joaillerie et bijouterie dans le plus nouveau*. La plupart de tous ces dessins furent gravés par B. Roger, et sont fort estimés des amateurs.

P.-P. Prud'hon a peint sur toile, sur bois et sur carton. La plupart de ses ouvrages sont signés. Nous donnons ici, à droite, sa signature d'académicien, et, à gauche, celle qu'il a apposée au bas de ses tableaux et dessins.

Post-scriptum. Au moment de mettre sous presse cette nouvelle édition de la biographie de Prud'hon, nous devons recommander vivement aux amateurs la notice si bien étudiée et si bien sentie que viennent de publier MM. Edmond et Jules de Goncourt (février 1861). Cette notice contient plusieurs lettres inédites de Prud'hon, qui sont d'un prix inestimable parce qu'on y trouve l'histoire de ses impressions en Italie et le secret de ses préférences en fait d'art. MM. de Goncourt ont enrichi leur texte de quatre eaux-fortes fort bien gravées par eux, d'après des dessins originaux de Prud'hon, qui sont en la possession des deux frères. En pointillant leur travail, en le *grainant* ils ont exprimé à merveille ce qu'il y a de savoureux dans le crayon du maître, et ils se sont à propos souvenus de la manière dont il s'était fait graver lui-même par Copia et par Roger.

P.P. -- Prudhon. --
1808.

Prud'hon



École Française *Histoire.*

GUILLAUME GUILLON LETHIÈRE

NÉ EN 1760 — MORT EN 1832.



Il y a quelque chose d'effrayant, en vérité, dans la mobilité extrême de nos opinions en peinture. La même génération peut assister au triomphe et à la déchéance d'une école, sinon de plusieurs. Ainsi, dans un intervalle d'environ trente ans, nous avons vu les noms les plus considérables s'éclipser tout à coup, puis s'effacer peu à peu de notre mémoire, au point de n'être plus de ce monde. C'est à peu près ce qui est arrivé pour Lethière. Ce peintre a été pendant dix ans le directeur de l'Académie de France à Rome ; il a été un des rivaux de David et une des grandes autorités de son temps… Comment aurait-on pu prévoir qu'à peine mort il serait si complétement oublié ? Voilà ce qu'il faut s'expliquer, et ce sera l'intérêt particulier de cette biographie.

Guillaume Guillon, né à la Guadeloupe en 1760, était le troisième fils d'un planteur qui avait tout l'orgueil et tous les préjugés des créoles. Élevé à l'emploi de procureur royal, qui conférait le titre de baron, le vieux Guillon ne voulait pas que son fils embrassât une profession qui le ferait *déroger*. Aussi lorsque Guillaume vint à Paris et commença d'étudier la peinture, son père lui défendit de porter le nom de Guillon, de sorte que le jeune homme se fit connaître sous le nom de Letiers, qui signifiait dans sa pensée le troisième fils (*le troisième*) ; ce fut sans doute pour donner à ce nom une physionomie vraisemblable qu'on le changea en Lethière.

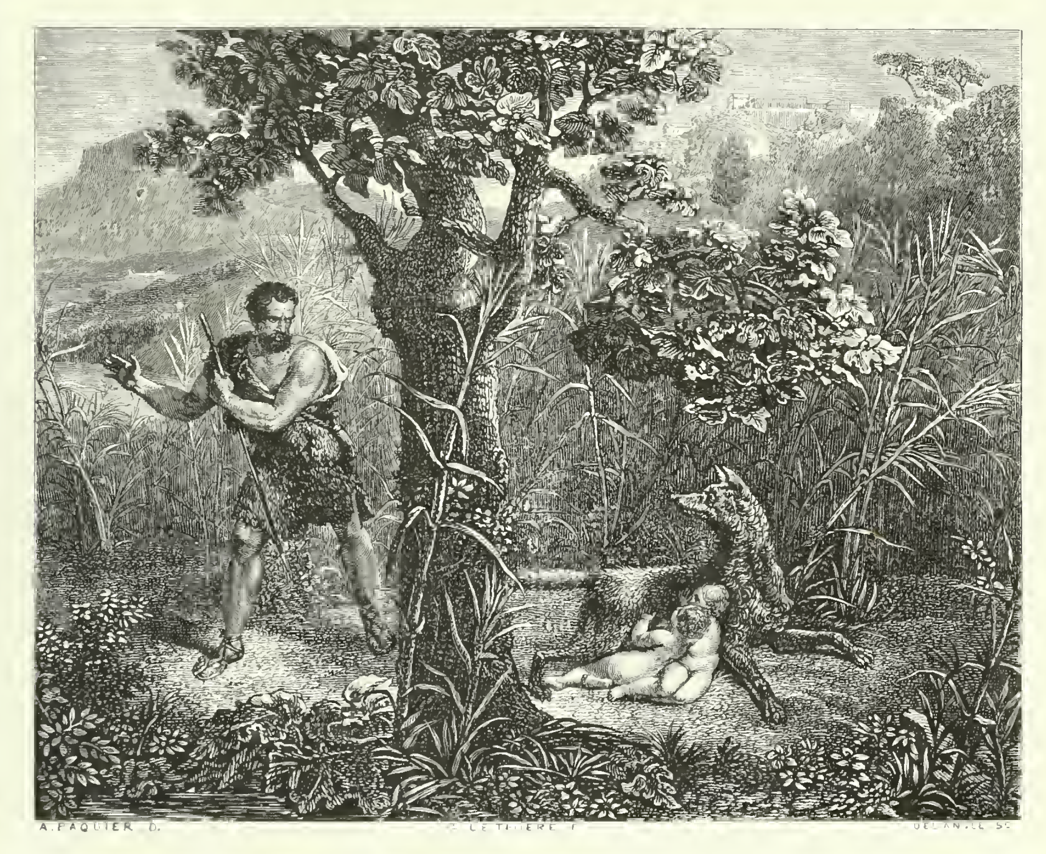
fois engagé dans la peinture, Guillaume y apporta une grande ambition, beaucoup d'imagination et de volonté et la chaleur soutenue d'un tempérament dont le trait saillant était l'énergie. L'artiste qu'il avait choisi, ou que le hasard lui avait donné pour maître, n'était pas homme à amortir, à refroidir en lui ces qualités naturelles. C'était Doyen, peintre plein de feu et d'élan, qui se plaisait aux grandes machines, aux compositions spacieuses et compliquées, et qui n'avait même d'aptitude que pour celles-là. Un tel maître, on le conçoit, ne fit que favoriser les dispositions de Lethière à travailler en grand. A l'époque où il étudiait encore dans l'atelier de Doyen, le jeune créole rêvait de grandes peintures où il pût se développer à l'aise et montrer la force qu'il pressentait en lui. Ainsi Doyen avait projeté de peindre sur une vaste toile la *Mort de Virginie*, et d'y faire entrer naturellement les nombreuses figures que comportait cette scène tragique dont le théâtre avait été la place publique de Rome ; mais il ne put réaliser son projet, et il n'en laissa qu'une esquisse rapide et chaude comme toutes celles où il jetait ses premières pensées. Lethière reprit le sujet de Virginie, et nous le verrons terminer sa carrière par la représentation d'une scène dont la peinture ébauchée l'avait frappé dans sa première jeunesse.

En 1784, Lethière concourut pour le prix de Rome et n'eut que le second prix : ce fut Drouais qui remporta le premier ; mais, par une faveur spéciale due à la protection de M. de Montmorin, Lethière obtint la pension et partit pour Rome aux frais de l'État. C'était le moment où David commençait à rompre avec l'art du dix-huitième siècle et allait inaugurer sa réforme par le tableau des *Horaces*. La révolution qui s'annonçait dans l'ordre politique se produisait déjà en peinture par un retour aux idées grecques et romaines. Les bergerades de Boucher faisaient place aux mâles figures de l'antique, et, dans Rome surtout, l'on ne peignait plus que des Romains ; non pas les Romains dégénérés du bas empire, mais les Romains des temps héroïques, les contemporains de la république et du premier Brutus. Brutus ! c'était sous Louis XVI, à la veille de la révolution, un des personnages qui occupaient le plus l'imagination des artistes et la mémoire de tout le monde, au point que le roi lui-même avait commandé à David le tableau de Brutus condamnant ses fils à mort.

On connaît la composition de David. Le vieux père inflexible est représenté au moment où l'on emporte les cadavres de ses fils, tandis que sa femme et ses filles poussent des cris de douleur. Il est assis et il tourne le dos au funèbre cortége, partagé entre l'orgueil d'avoir été juste et la honte d'avoir été féroce. — Lethière imagina son sujet tout autrement. Il choisit un moment plus dramatique ; il sentit qu'il fallait appeler le spectateur, non pas pour lui montrer le supplice accompli, mais pour le faire assister à cette délibération terrible qui laisse encore quelque incertitude dans le dénoûment. En cela, il fut supérieur à David. Brutus, après avoir condamné son fils aîné, qu'on vient de mettre à mort sous ses yeux, aura-t-il le courage de voir immoler encore son second fils ? Voilà ce qu'on se demande en présence du tableau de *Brutus* tel que Lethière le composa, et je ne crains pas de dire que le choix de cette situation en suspens, de cet instant d'hésitation entre deux coups de hache, est le trait d'un grand artiste, si ce n'est pas un trait de génie.

Le tableau de Lethière, aujourd'hui profondément oublié et enfoui dans les greniers du Louvre, n'est pas connu du public par la gravure, car celle qui fut faite il y a un demi-siècle à l'aqua-tinte ne se trouve presque nulle part, et elle n'a pas suffi pour sauver de l'oubli cette vaste composition. A la droite du spectateur, Brutus et son collègue Collatin président au jugement sur leurs siéges consulaires. Derrière eux sont également assis un certain nombre d'assesseurs. De ce tribunal un peu élevé, l'ennemi des Tarquins a déjà condamné l'un de ses fils, à qui on vient de trancher la tête, et dont le cadavre est à moitié couvert par une draperie heureusement jetée pour dérober aux regards ce qu'un tel spectacle a de plus hideux. Tandis que deux licteurs se disposent à emporter le corps du supplicié, d'autres amènent devant Brutus le plus jeune de ses fils. Cette figure est la plus belle du tableau, et c'est aussi une très-belle figure, intéressante au plus haut point par ses formes encore juvéniles, par son attitude à la fois émue et résignée. La tête légèrement penchée, les pieds dans le sang de son frère, ce beau jeune homme attend son arrêt sans affecter le courage et sans trahir cependant trop de faiblesse, car il est, lui

aussi, de la race des Brutus. En vain plusieurs assistants élèvent leurs mains vers le juge et le supplient d'épargner au moins cette seconde victime. Brutus, qui a rencontré le crime dans sa famille, semble être inexorable parce qu'il est père ; Collatin se détourne et se voile le visage. Les sénateurs assis derrière eux paraissent agités de sentiments divers. Il n'y a de calmes en apparence que les deux bourreaux, savoir, le juge et l'exécuteur... Au fond, on aperçoit les monuments de l'antique Rome, monuments d'un style primitif, sévère et dur, dont l'aspect nous reporte aux premiers temps de la république, aussi bien que la physionomie mâle, rude, sauvage même, des Romains qui se pressent en foule sur la place de l'exécution, et parmi lesquels on distingue un citoyen, un père sans doute, qui s'éloigne avec



REMUS ET ROMULUS

horreur. Un ciel orageux soutient les grandes masses claires du tableau, laisse leur valeur aux principales figures, et achève le caractère sinistre d'une composition déjà si tragique. Il appartient, du reste, à l'éloquence du peintre de faire concourir toute la nature à l'énergie des sentiments qu'il exprime, et, comme le disait au siècle dernier un homme d'esprit : « Il n'est pas indifférent de savoir quel temps il faisait à Rome le jour où César fut assassiné. »

> Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
> Pour conserver encor quelque chose d'humain,

dit Corneille ; aussi, suivant l'observation d'un critique du temps (*Salon de* 1812, par Durdent), Lethière a-t-il su joindre à la terreur inséparable de son sujet la pitié qui pouvait rendre tolérable un tel spectacle. Son œuvre produit l'effet d'une tragédie sombre et pathétique.

Ce fut au salon de 1801 que Lethière exposa, non pas le grand tableau que nous venons de décrire, mais seulement l'esquisse peinte de ce tableau. On était alors en république, et les réactions du Directoire

n'avaient pas encore éteint les souvenirs et les passions révolutionnaires : l'esquisse du *Brutus* n'en eut que plus de succès. Tout y était, du reste, conforme à l'esprit du temps, le fond comme la forme. Sans avoir cette fermeté d'imitation qui distinguait Louis David, ni cette volonté de poursuivre et de rendre sans petitesse les accents d'une nature choisie, Lethière appartenait tout entier à la réforme inaugurée par le peintre des *Horaces*. Il se contentait d'une couleur austère, qui manquait de variété et de saveur ; il ne peignait que des figures nues ou des draperies sculpturales, et se plaisait à orner ses fonds de fabriques simples et nobles dans le goût du Poussin. Loin d'avoir conservé la manière animée, chaleureuse de Doyen, son maître, loin d'avoir sa touche généreuse, fière et libre, il s'en tenait à une exécution tranquille et grave, à une peinture propre, froide, égale et presque lisse. Les qualités qu'on regarde aujourd'hui comme essentiellement *pittoresques* lui faisaient défaut, ou, pour dire plus juste, il les dédaignait, les jugeant inférieures. A un homme élevé par Doyen, il eût été facile, je crois, de donner plus de ressort à sa peinture, plus de jeu à son clair-obscur, de trouver, en un mot, l'*effet*. Mais il vivait sous l'empire des idées que Winckelmann avait émises le premier, et que David avait importées en France après son second voyage de Rome. Par eux, l'art avait complétement changé de direction. La beauté antique n'étant arrivée jusqu'à nous que figurée dans des bas-reliefs ou des statues, les régénérateurs de la peinture moderne s'étaient rapprochés de la sculpture, et, saisis tout à coup d'un souverain mépris pour les chatoiements de la couleur, les illusions de la perspective, les jeux piquants de la lumière et de l'ombre, en d'autres termes pour tout ce luxe de l'imitation qui est le côté purement optique de l'art, mais un côté nécessaire, ils affectaient dans leurs tableaux la gravité des représentations sculpturales. Ils étaient heureux de rappeler avant tout les grandes lignes de la statuaire, la beauté païenne de ses types, les plis solennels de ses draperies de marbre. Et comme le *nu*, qui est l'absolu de la figure humaine, et la *draperie*, qui est l'absolu du vêtement, ne sont guère tolérables que dans les données antiques, c'est de l'histoire grecque ou romaine qu'ils empruntaient de préférence les sujets de leurs compositions.

Lethière était sous ce rapport complétement gagné à la réforme. Cependant il eut à descendre de ces régions un peu abstraites dans le domaine de la vie réelle, de la vie moderne, et bientôt il dut se prêter, comme les autres, à illustrer, non plus seulement les héros du Capitole, mais les hauts faits de nos armées et les personnages de cette nouvelle épopée, la République française. Il fut chargé de peindre, pour être exécuté en tapisserie, le tableau des *Préliminaires de Léoben*, où le général Bonaparte avait si fièrement posé les bases du traité de Campo-Formio. C'était de l'histoire en uniforme. Cette fois, il fallut mettre en œuvre toutes les ressources du peintre : la variété des tons, le rendu des costumes et des accessoires, l'architecture, le paysage même, entrevu à travers les fenêtres du palais où les plénipotentiaires s'étaient réunis. Lethière représenta le général Bonaparte debout, dans l'attitude et avec le geste d'un homme qui impose sa volonté, qui n'accepte point la paix, mais qui la donne et en dicte les conditions. D'une main il montre aux Autrichiens humiliés les préliminaires écrits du traité de paix, de l'autre il indique son armée, c'est-à-dire la victoire.

Plus profitables à Lethière que la rude esquisse de *Brutus*, les *Préliminaires de Léoben* firent connaître et estimer le peintre dans le monde officiel. Le frère aîné du premier consul, Lucien Bonaparte, ayant été nommé ambassadeur d'Espagne, voulut être accompagné d'un artiste qui l'aidât de ses conseils dans la formation d'une galerie de tableaux, car il était grand amateur, et il savait que l'Espagne avait eu des écoles florissantes ; qu'elle contenait dans ses couvents, dans ses églises et ses palais, d'excellents morceaux d'une peinture originale et forte. Lucien jeta les yeux sur Lethière et lui proposa de venir en Espagne avec la mission d'explorer le pays et d'y faire des acquisitions en peinture et autres objets d'art pour le compte de l'ambassadeur. Lethière fut enchanté d'avoir à montrer son coup d'œil de peintre, en se formant lui-même à la science du connaisseur. Il partit avec Lucien, et il passa deux ans en Espagne, où il composa cette belle collection de tableaux qui, apportée en France, y répandit et y justifia la renommée de l'École espagnole, école parfaitement inconnue parmi nous, si ce n'est par les livres de Palomino Velasco et par le *Diccionario* de Cean Bermudez, qu'on venait justement de publier à Madrid.

De retour à Paris, Lethière s'occupa d'un grand tableau dont il avait eu la première pensée dans

LETHIERE. P — DUPRE. S

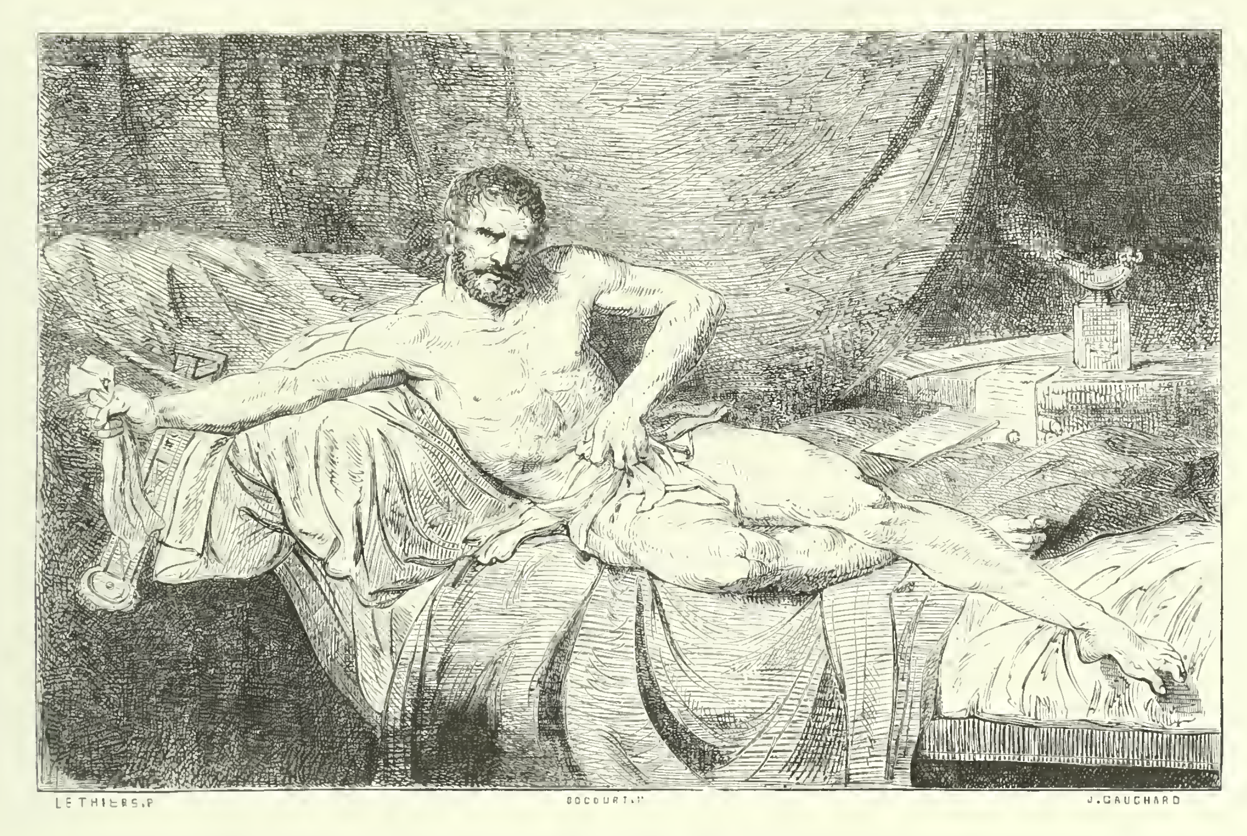
EXECUTION DES FILS DE BRUTUS

l'atelier de son maître, ou plutôt dont le projet était un héritage de Doyen, la *Mort de Virginie*. Déjà il en avait exposé le dessin au Salon de 1795, mais ce dessin était resté à peu près inaperçu, si l'on en juge par les critiques du temps, qui n'en font aucune mention, du moins à notre connaissance. La *Mort de Virginie* devait avoir pour pendant le *Brutus*, et ces deux compositions, dont les figures étaient projetées de grandeur naturelle, devaient mesurer quatre mètres et demi environ sur environ huit mètres de large. Ce sont les tableaux achevés dans ces vastes dimensions que possède le musée du Louvre. Nous les y avons vus l'un et l'autre vers le commencement du règne de Louis-Philippe. La *Mort de Virginie*, inférieure au *Brutus*, autant qu'il nous en souvient, était moins sagement conçue, moins simple; elle présentait un entrelacement inextricable de bras et de mains, des mouvements forcés, quelque chose de théâtral dans la pantomime des principales figures, et de la confusion dans le reste. Quant à l'exécution, elle était la même que celle du *Brutus*. Tous les *nus* rappelaient la sculpture et paraissaient peints d'après la ronde-bosse. Il faut convenir, au surplus, que lorsqu'elle fut exposée, en plein romantisme, peu après cette révolution de 1830 qui avait imprimé un élan nouveau à la réaction contre David, la peinture de Lethière tranchait si fortement sur les ouvrages des novateurs, que toute justice eût été impossible. Le vieux classique fut traité tout au plus avec ce respect sommaire qu'on ne peut refuser à un vieillard. L'école ne demandait alors qu'à être délivrée des Grecs, des Romains, de l'antique, et, fatiguée du *nu*, elle ne voulait plus que des sujets gothiques, des chevaliers du moyen âge, vêtus ou armés de pied en cap, des châtelaines, des pages. Il n'était plus question ni de torse, ni de rotule, ni de pieds, mais de pourpoints, de braguettes et de souliers à la poulaine. La jeunesse romantique haussa les épaules devant la *Virginie* de Lethière, et on lui fit à peine l'honneur de le discuter... Mais à l'époque où le peintre florissait, c'est-à-dire sous le Consulat et sous l'Empire, les idées, nous l'avons dit, étaient tout autres. Et c'était le sentiment de ce temps-là qu'exprimait, par une sorte de vue rétrospective, M. Quatremère de Quincy, secrétaire de l'Académie des beaux-arts, lorsqu'il écrivait vers 1835, en style ultrà-académique : « On y admire (dans la *Virginie*) cette belle » disposition des masses qui offre à l'œil de l'esprit, comme à celui du corps, une étendue, une variété entre » les pleins et les vides, et une succession de groupes si habilement distribués que l'œil, qui ne se lasse » point de les parcourir, croit toujours avoir besoin de les revoir. On y admire un style de dessin noble » avec vérité, un enchaînement heureux de groupes et de personnages dont les caractères, empruntés à » l'antique, portent naturellement le spectateur à se figurer l'âge et le pays propres du sujet. »

Cependant la direction de l'Ecole de Rome étant devenue vacante, Lethière fut désigné pour ces hautes fonctions, dans lesquelles il devait remplacer un membre de l'ancienne Académie de peinture, celui que David appelait *l'ignare* Suvée. Entre les mains débiles de cet artiste sans caractère, et qui manquait d'autorité, faute de talent, l'École de Rome dépérissait. Il s'agissait de la relever, d'y rétablir l'ordre, d'y ramener le goût du travail. Lethière s'y employa avec beaucoup de volonté et beaucoup de tact. Le local de l'Académie venait d'être transféré à la villa Medici, sur le monte Pincio; il profita de ce changement pour remettre en vigueur les anciens règlements, et pour donner une impulsion nouvelle aux études. Il était, du reste, fort propre à ce rôle, ayant à la fois tout ce qui plait à la jeunesse et tout ce qui lui impose, une figure affable mais digne, des manières faciles dont la distinction et l'aisance rappelaient assez bien l'ancien régime, et une conversation piquante, qui était nourrie de connaissances variées et colorée par les souvenirs de voyages dont il avait la tête remplie. Quant à ses idées en fait d'art, elles étaient immuables; il y était pour le moins aussi absolu que David. Personne donc en ce temps-là, c'est-à-dire en 1807, n'aurait mieux représenté à Rome l'esprit de l'Ecole française, si ce n'est David lui-même. Aussi, après un séjour de six ans, qui est la durée ordinaire des fonctions de directeur, Lethière fut continué dans ces fonctions pour quatre ans, c'est-à-dire jusqu'en 1817.

De retour à Paris l'année suivante, il y fonda une école qui eut en peu de temps autant d'élèves que celle de Gros et qui en fut la rivale. C'était l'école classique, renouvelée de David, opposée tout exprès à cet atelier célèbre d'où étaient sorties les toiles vivantes et remuées de *Jaffa* et d'*Aboukir*, et d'où allait bientôt s'échapper le romantisme. Pendant dix ans, on vit les élèves de Lethière disputer à Paris le prix de Rome dans les concours annuels et souvent le remporter. Lui-même, devenu en 1818 membre de

l'Institut et ensuite professeur à l'École des Beaux-Arts, il se trouvait en situation d'exercer sur le jugement des concours une influence d'autant plus décisive qu'elle était tout entière dans le sens des doctrines académiques. Mais à la fin, la jeune génération l'emporta de haute lutte. La révolution qui avait éclaté dans les arts, comme dans les lettres, dans la politique et au théâtre, passa d'un bond par-dessus l'Institut, et demeura maîtresse du champ de bataille. Lethière vécut assez pour assister à la défaite des siens et à sa propre défaite. Il mourut le 21 avril 1832, après avoir résolûment exposé, au milieu des débordements des coloristes, sa *Mort de Virginie*, qui était terminée depuis 1828, et dont le sort était si facile à prévoir. Les principes qu'il représentait avec une fermeté imperturbable étaient tombés dans une telle défaveur, que le lendemain de sa mort on ne parla plus ni de lui ni de ses œuvres.



MORT DE CATON (Collection de Mme Hahnemann)

Pour expliquer ce complet revirement de l'opinion, il ne faudrait pas moins qu'un traité de peinture; mais, du moins, nous indiquerons en quelques mots ce qu'avait de légitime la réaction violente qui ruina la réputation de Lethière et fit reléguer dans les combles du Louvre ses grands tableaux de *Virginie* et de *Brutus*. Depuis que la peinture est devenue un art indépendant, depuis qu'elle s'est séparée de l'architecture, à laquelle, dans le principe, elle était soumise, et de la sculpture, qui autrefois la dominait, sa mission a été de reproduire l'expression de l'âme, qui est individuelle, plutôt que la beauté du corps, qui a un caractère nécessairement général. Le peintre a dû chercher dans la nature, non plus seulement des types, comme fait le sculpteur, mais des physionomies personnelles, des individualités distinctes. Or, l'individu ne peut être particularisé dans l'art, si on ne lui applique pas les couleurs qui lui sont propres, le costume dont il est revêtu, le paysage qui l'environne, les animaux qui l'entourent et qui le servent, les accessoires enfin qui distinguent sa personne et sa vie. De là est née, dans les temps modernes, ou, si l'on veut, dans les sociétés chrétiennes, l'importance de la peinture. De là aussi les lois qui la régissent. Sans doute, la

peinture doit se rapprocher de la gravité sculpturale quand elle décore les murailles des grands monuments, afin de ne pas troubler l'harmonie de l'édifice ; elle ne doit point percer le mur par des perspectives ou par des couleurs trop saillantes; elle ne doit pas simuler des *vides* là où l'architecte a voulu des *pleins*, c'est-à-dire des surfaces fermes dont l'aspect, si on les colore, doit demeurer tranquille et solide. Mais en dehors de ces représentations murales où elle n'exprime, pour ainsi parler, qu'une vie idéale et supérieure, la peinture doit regarder aux accents de la vie réelle, se garder de la froideur du marbre et de ces formes trop générales qui peuvent convenir à une vague allégorie, mais qui ne conviennent ni aux individus, qui doivent avoir une physionomie, ni aux héros de l'histoire, qui doivent avoir un caractère. C'est pour avoir méconnu ces principes que David et son école tombèrent il y a trente ans dans le discrédit où nous les avons vus. Mais David, du moins, voulait une imitation énergique de la nature dans ses formes choisies, et, lorsqu'il était en présence d'une personnalité remarquable, comme le pape Pie VII, ou d'une réalité saisissante, comme le cadavre de Marat, il savait oublier les types de la statuaire romaine ; il était vrai sans pauvreté, et sans être vulgaire il était puissant. Lethière n'eut pas au même degré ce qui distingue le peintre des autres artistes. Il se tint trop éloigné de la nature. Les qualités propres du peintre, il en fit voir quelque chose dans ses paysages, dans ses *Vues de Rome*, et dans les sujets modernes où il n'avait pas à introduire ce qu'on appelle le poncif, c'est-à-dire la convention. Mais dès qu'il mettait en scène Homère chantant, Philoctète gravissant les rochers de Lemnos, Phorbas détachant Œdipe enfant, Rémus et Romulus sous la louve, César assassiné, Caton mourant, Maxence vaincu, il était dominé par un faux idéal puisé dans l'art antique, dont le génie était encore mal compris parce qu'il était mal connu. Il concevait alors son tableau avec l'imagination d'un Crébillon, il l'exécutait avec le pinceau d'un Camuccini. Et cela faute d'avoir su (comme l'a fait M. Ingres, dont c'est la gloire) retremper le classique aux sources vives de la nature, et chercher l'idéal, non plus à côté de la réalité, mais dans l'essence de la réalité même.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Voici la liste des ouvrages successivement exposés par Lethière au Salon.

SALON DE 1795. — Esquisse de la *Mort de Virginie*. Le grand tableau fut exposé en 1831. Le dessin en fut donné au Louvre par M. Bayard, en 1848.

SALON DE 1801. — *Junius Brutus faisant exécuter ses deux fils*. Esquisse peinte. Le grand tableau fut exposé en 1814, et acheté au prix de 15,000 fr.

SALON DE 1806. — Les préliminaires de Léoben. Ce tableau devait être exécuté en tapisserie.

SALON DE 1807. — *Vue des plaines de Rome* et de *l'église succursale des Dominicains*. — *Vue de Saint-Pierre et du Vatican*. — *Vue de la villa Medici*.

SALON DE 1819. — *Enée et Didon surpris par un orage*. Paysage historique. Ce tableau était au château de Rambouillet. — *Vue du château de Genezano*, (États romains). — *Vénus sur les ondes*.

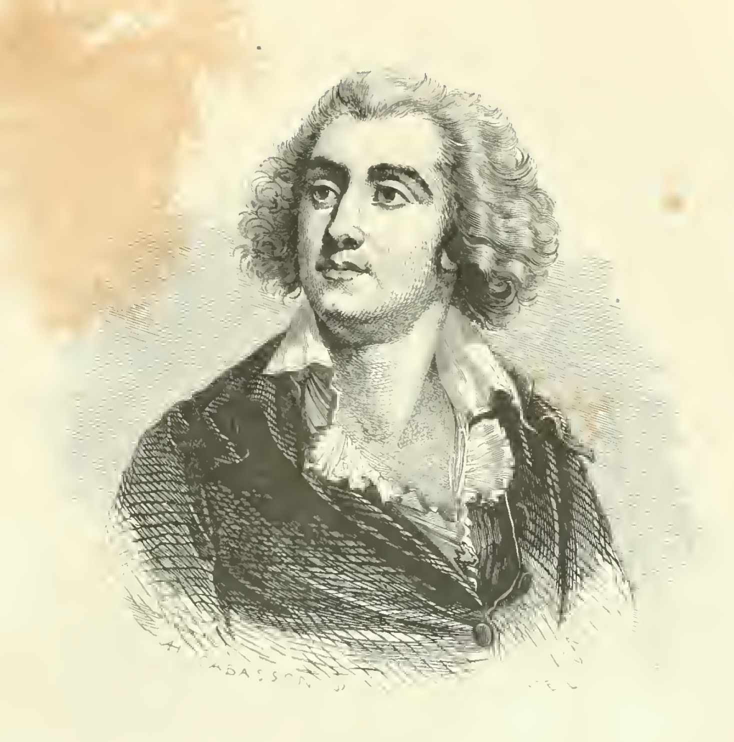
SALON de 1822. *Saint Louis visitant un pestiféré dans les plaines de Carthage*. (Musee de Bordeaux). — *Esculape allaité par une chèvre*. — *Rémus et Romulus allaités par une louve*. Ces deux compositions ont été lithographiées par Aubry-Lecomte. — *Côtes d'Angleterre* près de Brighton. — *Une felouque en danger* sur les côtes de Gênes.

SALON DE 1824. — *Fondation du Collége de France par François Ier*. (Destiné au collége.)

SALON DE 1827. — *Héroïque fermeté de Saint Louis, à Damiette* (au Conseil d'État). — Gravures à l'aqua-tinte par Coquerelle, d'après la *Mort de Virginie* et le *Brutus*. — *Philoctète gravissant les rochers de Lemnos* (4 mètres 33 centimètres sur 3 mètres 33 centimètres). Ce tableau était à la Chambre des députés. — *La Madeleine aux pieds du Christ qui lui apparaît en jardinier*. (Église de Saint-Roch, à Paris.) — *Homère chantant*. — *Le Jugement de Pâris*. — Paysages historiques, tous deux à Londres. — *Herminie chez les Bergers*. — *Phorbas detachant Œdipe enfant*. — *La Messe dans les Catacombes*. — *Le Départ d'Adonis* et la *Mort d'Adonis*. (Ces trois derniers morceaux sont à Madrid, chez le duc d'Albe.) — *Un Archimède*. — Quelques paysages. — *Sainte Hélène découvrant la vraie Croix* (tableau de 5 mètres sur 3 mètres 33 centimètres, exposé au Luxembourg en 1830.) — La *Mort de César* et la *Défaite de Maxence*, projets de tableaux devant faire suite au *Brutus* et à la *Mort de Virginie*. Ces quatre compositions devaient caractériser les quatre grandes epoques de la république romaine.

G. Le Thiere

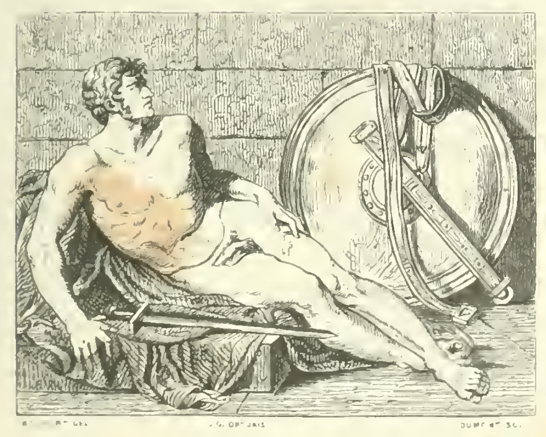
IMP. POITEVIN RUE DAMIETTE 2



École Française. *Histoire*

JEAN-GERMAIN DROUAIS

NÉ EN 1763. — MORT EN 1788



Les gens de lettres, sur la foi de Louis David, ont fait à Germain Drouais une renommée un peu au-dessus de son mérite, et il leur a été d'autant plus facile de faire accepter leurs éloges outrés, que Drouais étant mort avant l'âge de vingt-cinq ans, ils ont pu prédire à leur aise la gloire qui l'attendait. Aujourd'hui que la peinture, en France, n'est plus dans un de ces moments de réaction qui aveuglent les artistes et font perdre à la critique elle-même toute mesure, nous pouvons apprécier plus sainement le peintre tant vanté de *la Cananéenne* et du *Marius*.

Suard, dans ses *Mélanges de littérature*, a écrit une biographie de Drouais qui abrégera notre tâche, car nous n'avons pas mieux à faire que de donner ici la substance de cette biographie et d'en citer quelques extraits, en y mêlant nos propres observations. Jean-Germain Drouais, fils et petit-fils de peintres, était né le 25 novembre 1763. Son père, François-Hubert Drouais, a eu de la réputation dans le genre du

portrait. Il y apportait une certaine grâce, de la fantaisie et des costumes bizarres qu'on trouvait plus amusants que la mode et dont raffolait madame du Barri. En voyant son fils manier le crayon, dès l'enfance, d'une façon merveilleuse, et faire à dix ans avec facilité, ce que lui-même il n'avait fait qu'avec peine à dix-huit, ce bon père prédisait à Germain Drouais les destinées d'un Raphaël. Après l'avoir confié pour quelque temps aux soins de l'académicien Brenet, il le fit passer dans l'école de David, jeune artiste qui annonçait déjà un génie réformateur. L'instinct avait donné au jeune Drouais l'enthousiasme de son art et des idées de perfection que l'exemple et les leçons de son maître ne firent qu'exalter en les dirigeant. Et ce qui prouve le plus en sa faveur, c'est qu'il était mécontent de lui-même, malgré les applaudissements de ses professeurs, et que, tout jeune encore, il jugeait les productions de sa jeunesse comme il l'eût fait dans l'âge mûr.

En 1783, Drouais concourut au prix de l'Académie. On sait que les élèves qui concourent travaillent emprisonnés dans des loges sans pouvoir communiquer à personne leur ouvrage. Drouais allait souvent parler à David de son travail, mais presque toujours il en parlait avec découragement. Le terme du concours étant près d'expirer, il arrive un jour chez David et lui apporte un fragment de son tableau que, dans un moment de désespoir, il avait coupé en deux. « Malheureux! lui dit son maître, qu'avez-vous fait? Vous cédez le prix à un autre. — Vous êtes donc content de moi? dit le jeune homme. — Très-content. — Eh bien! j'ai le prix, le seul que j'ambitionne : celui de l'Académie tombera sur un autre à qui il sera peut-être plus nécessaire qu'à moi. L'année prochaine, j'espère le mériter par un meilleur ouvrage. » — L'année suivante, en effet, Drouais remporta le prix à l'unanimité. Le sujet proposé était *la Cananéenne aux pieds de Jésus-Christ*. Le tableau du vainqueur étonna toute l'Académie et ravit tellement ses camarades, les rivaux mêmes de Drouais, qu'ils le couronnèrent de lauriers et le portèrent en triomphe chez David et ensuite chez sa mère.

Si l'on considère que *la Cananéenne* est l'œuvre d'un tout jeune homme et que c'est une peinture faite en loge, c'est-à-dire sans autre secours que des réminiscences d'atelier, on comprendra l'étonnement des académiciens. Mais à le juger en dehors de ces considérations, le tableau de Drouais pèche précisément par ce côté académique dont l'Académie fut enchantée. En langage d'atelier, *la Cananéenne* est le chef-d'œuvre du poncif; c'est le type consacré, le modèle inévitable du prix de Rome. Les souvenirs flagrants du Poussin, les airs de tête empruntés à David, les draperies apprises par cœur, les attitudes obligées, la pantomime prévue, tout cela refroidit singulièrement notre admiration. La principale figure, celle de la Cananéenne, est, il est vrai, heureusement conçue, expressive, animée, intéressante; mais le reste est froid et mannequiné. Quant à l'exécution, elle est d'une propreté fade et rappelle par trop *le Bélisaire* de David, les chairs rosées du maître, sa teinte gris perle et cette manière timide, mince et blaireautée, qu'il adopta lorsqu'il eut abandonné celle du Valentin. A cela près, il faut convenir que *la Cananéenne* est encore la peinture la plus remarquable qui ait été produite par un élève dans les concours académiques. Aussi l'a-t-on jugée digne de figurer au musée du Louvre, honneur qui n'a jamais été fait, que nous sachions, à aucun autre ouvrage du même genre.

Drouais se disposant à partir pour Rome, David voulut y retourner avec lui. « Je pris le parti de « l'accompagner, dit-il, autant par attachement pour mon art que pour sa personne. Je ne pouvais plus « me passer de lui et je profitais moi-même à lui donner des leçons. Les questions qu'il me faisait seront « des leçons pour ma vie. J'ai perdu mon émulation[1]. » Arrivé à Rome avec son maître, Drouais n'y vit bientôt plus que l'antique et Raphaël. Sous l'empire de son amour exalté pour ces grands modèles, il se mit à l'œuvre avec une ardeur sans exemple, rêvant la perfection et soutenu par le secret espoir d'y atteindre ou du moins d'en approcher. Les règlements de l'école obligeant tous les pensionnaires de Rome d'envoyer à l'Académie une figure d'étude, pour faire juger de leur avancement, Drouais peignit un *Gladiateur vaincu et blessé*. « Il se levait tous les jours à quatre heures du matin, dit son biographe, et travaillait jusqu'à la

[1] Lettre de David à Suard, citée par ce dernier dans ses *Mélanges de littérature*.

fin du jour, quelquefois sans avoir pris aucune nourriture, d'ordinaire n'ayant mangé qu'un morceau de pain jusqu'à la nuit. Pour retenir son modèle auprès de lui, il lui donnait le dîner qu'apportait le cuisinier de l'Académie. M. David avait beau lui représenter que cet excès de travail altérait sa santé et nuirait même à son talent ; que l'esprit comme le corps a besoin de repos ; toutes les remontrances étaient inutiles : *Vaincre ou mourir*, disait-il ; *il faut que je sois peintre ou rien.* »

Ici se place un document précieux. Je veux parler d'une lettre que Prud'hon écrivait à cette époque à



MARIUS A MINTURNES.

un de ses amis de Dijon, M. Fauconnier[1]. Cette lettre est écrite de Rome où Prud'hon, alors fort obscur, achevait ses études, non pas en qualité de pensionnaire de l'État, mais comme ayant remporté le prix de peinture établi à Dijon par les états de Bourgogne : « Vous voulez, mon ami, que je vous parle des peintres « qui sont arrivés à Rome quelque temps avant moi. De tous ceux-là et même de tous ceux qui y sont « depuis plusieurs années, M. Drouais est celui qui se distingue le plus : il suit la manière de M. David, « et recherche tout ce qui peut fasciner et éblouir les yeux de ceux qui n'ont pas le sentiment fin et « délicat. Le désir violent de faire du fracas et l'ambition de la gloire et des applaudissements sont les

[1] Cette lettre et beaucoup d'autres de la main de Prud'hon vont être publiées dans les *Archives de l'art français*, recueil de documents inédits relatifs à l'art en France ; Paris, Dumoulin, tome V des Documents. C'est le directeur de ce recueil, M. Anatole de Montaiglon, qui a eu l'obligeance de nous les communiquer en épreuves. Elles appartiennent à M. Pelée, de Dijon.

« guides qui les mènent. Mais mon ami, l'ambition est souvent un mauvais guide ; elle ôte cette tranquillité « d'âme nécessaire pour opérer sainement et avec justesse. Une certaine affection, un certain amour dans « ce qu'on fait, et non pour ce qu'on fait, et le plaisir qu'on aura si on réussit, attisent plus efficacement « le génie et aiguillonnent bien mieux le sentiment que ne peuvent faire toute la torture et l'agitation que « se donne un ambitieux. M. Drouais joint à une grande facilité de pinceau tout ce que j'ai dit ci-dessus « en premier (le brillant du coloris, l'effet du clair obscur, la variété goustueuse (*gustosa*) des teintes, etc.), « et il lui manque, ainsi qu'aux autres, tout ce dont j'ai parlé en second. » Prud'hon a dit plus haut, dans la même lettre : « ... Ce à quoi on ne pense plus et qui était le but principal de ces maîtres sublimes « qui voulaient faire impression sur l'âme, c'est de marquer avec force le caractère dû à chaque figure qui, « venant à être émue dans le sentiment de ce même caractère, porte avec elle une vie et une vérité qui « frappent et ébranlent le spectateur. On voit dans des tableaux et sur les théâtres des hommes qui « montrent des passions, mais qui, faute d'avoir le caractère propre de ceux qu'ils représentent, n'ont « toujours l'air que de jouer la comédie et de singer ceux qu'ils devraient être... » Il y a de la sévérité dans ce jugement, car on ne peut disconvenir que Drouais, comme tous les élèves de David, se préoccupait beaucoup plus de la beauté morale que de la beauté optique du tableau ; mais il y a du vrai dans le reproche qu'adresse Prud'hon à ses rivaux de ne produire que des figures théâtrales et de singer plutôt que de faire revivre le caractère des héros qu'ils mettent en scène.

Au surplus, les remarques de Prud'hon s'appliquent assez bien au plus célèbre des ouvrages de Drouais, à son *Marius à Minturnes*. Le jeune peintre conçut et exécuta ce tableau en l'absence et sans les conseils de son maître ; car David, après un an de séjour à Rome, était retourné à Paris. Ceux qui n'ont point vu au Louvre le *Marius* de Drouais, en auront une idée d'après les gravures du musée Filhol et du musée Landon ; mais ce que le graveur n'a pu rendre, c'est la froideur de l'exécution qui n'est pas le moins du monde en rapport avec la nature héroïque et terrible du drame représenté. Nicolas Poussin, qu'il aurait fallu se rappeler en cette circonstance, avait établi cette loi, renouvelée d'ailleurs des traditions antiques, que les tons d'une peinture, le choix de l'effet, le maniement même du pinceau, doivent être conformes au caractère du héros que l'on fait agir, à la pensée ou à la passion qu'on veut exprimer. Drouais avait peint son tableau d'un ton frais et dans une manière séduisante et polie qui juraient avec l'impression voulue, et, bien que le temps ait aujourd'hui passé sur cette grande toile son vernis sévère, on y retrouve encore dans l'exécution le défaut de convenance dont je viens de parler. Quant à la composition, nul doute qu'elle eût pu être meilleure, présenter des lignes plus heureuses, s'expliquer plus vivement, parler plus fort à l'esprit par une pantomime moins arrangée et plus émue. Ce guerrier barbare en présence d'un assassin plus barbare encore, ce général que Plutarque nous dépeint avec une mine si rébarbative et si sombre, il dut avoir, j'imagine, une autre attitude que cette pose étudiée, et, au lieu de la sérénité d'un juste qui attend la mort, le peintre aurait dû lui donner, il me semble, cet air féroce et terrible qui fit reculer d'épouvante le bourreau lui-même. Le rude Marius, si je ne me trompe, ne saurait avoir, en un tel moment, la dignité d'un Cicéron qui va mourir, ni la gracieuse et auguste majesté d'un Jules César. Mais laissons parler ici Prud'hon pour la seconde fois.

« Que signifie ce bras tendu de Marius?... Que fait-il donc, ce soldat, à se cacher gauchement de son « manteau, et dont la tête n'exprime aucun sentiment? Pourquoi, épouvanté qu'il doit être, ne recule-t-il « pas? C'est ce qu'il faudrait demander à l'auteur, car il est difficile de deviner son intention. De plus, « Marius, dont les chairs, d'un style pauvre, ne me présentent qu'un mendiant, pourquoi, au lieu d'un « caractère misérable, ne m'a-t-on point donné, soit dans le style de sa tête, soit dans les formes de son « corps, l'idée d'un grand homme?... En général, mon ami, on prend moins garde à ce qui convient au « sujet, à l'action et au caractère des figures qu'à ce qui plaira à l'œil et pourra l'éblouir. Beaucoup de « clinquant qui le fatigue, au lieu de ce beau repos de couleurs qui ne laisse dominer que l'action des « figures, permet au spectateur de les fixer sans s'étourdir, lui donne le temps de se pénétrer du sentiment « qui les anime, et fait qu'il ne lui reste dans l'âme que le caractère du héros qu'il a cru voir... Vous me

« dites, mon ami, qu'on préfère le tableau de M. Drouais à celui de M. David : si on n'envisageait que la « facilité du pinceau dans celui de M. Drouais, on aurait raison; mais ce sera un bien petit avantage, « lorsqu'on voudra comparer Marius à l'action intrépide des trois Horaces qui jurent avec une fermeté « incroyable de verser jusqu'à la dernière goutte de leur sang pour sauver la patrie. C'est alors que le « sentiment prédominant fait disparaître toute idée de peinture. On a grand tort, mon ami, dans cette



LA CANANÉENNE.

« préférence : c'est la marque d'un goût dépravé et factice qui n'est plus capable de sentir le vrai « beau... »

On peut voir par cette lettre même que le *Marius* de Drouais fit la plus grande sensation à Paris, puisqu'on alla jusqu'à le préférer au *Serment des Horaces* de David, qui fut exposé en 1785. Un tel succès ne fit qu'enflammer l'ambition de Drouais. Il se mit à peindre *Philoctète* qui exhale ses imprécations contre les dieux, mais, voulant en faire un chef-d'œuvre d'expression, il y apporta une telle ardeur que la fièvre le saisit pour ne plus le quitter. Cependant le *Philoctète* achevé, il commença une grande composition par laquelle il espérait surpasser lui-même et les autres; elle représentait Caïus Gracchus sortant de sa maison,

accompagné de ses amis, pour aller apaiser la sédition où il périt. Ce tableau avait seize pieds de large sur onze de hauteur; toutes les études étaient faites et les figures étaient déjà tracées sur la toile; mais la petite vérole s'étant jointe à la fièvre inflammatoire qui dévorait le jeune malade, il mourut au bout de quelques jours, le 13 février 1788, n'ayant encore que vingt-quatre ans et trois mois. Ce fut dans toute l'école un deuil profond. Ses camarades qui l'aimaient comme un frère et l'estimaient déjà comme un maître, s'étaient relayés à l'envi à son chevet. M. Ménageot, alors directeur de l'Académie, était venu prodiguer lui-même à Drouais les soins les plus assidus et les plus tendres. Il n'y eut qu'une voix pour élever un monument à Drouais, dans l'église Sainte-Marie *in vià latà*, où il allait être inhumé. Ce monument ayant été mis au concours parmi les élèves de Rome, ce fut Claude Michallon, ami intime de Drouais, qui eut le prix. Son modèle, conçu dans le style néo-grec, se composait des trois muses de l'art, en bas-relief, dont l'une, la Peinture, écrit en pleurant le nom de Drouais sur la pierre tumulaire en pyramide. Dans un médaillon placé au-dessus du bas-relief, Michallon avait sculpté le portrait de son ami [1]. Une répétition en marbre du mausolée de Drouais fut exécutée à Paris par les soins et aux frais de M. Alexandre Lenoir, qui le plaça dans son beau musée des monuments français, musée à jamais regrettable, que les rancunes de la Restauration nous ont enlevé.

« Drouais, dit Suard, était grand et bien fait; ses traits avaient de la régularité, de la douceur, de la noblesse, et sa constitution était saine et robuste. Possesseur, depuis la mort de son père, de plus de vingt mille livres de rente, il ne mettait aucun prix aux avantages de la fortune, ni aux agréments de la figure. Il avait une jolie voix et un goût naturel pour la musique; on lui conseillait de l'apprendre : « *Non*, disait-il, *je veux être peintre et je n'ai pas trop de ma vie pour le devenir.* » Il ne connaissait aucun goût de vanité, de fantaisie et de dissipation, craignant de dérober quelques heures au travail. On le détermina cependant à aller un jour dans le monde; il céda aux instances qu'on lui fit, consentit à s'habiller et à se faire coiffer avec plus d'élégance que de coutume; quand sa toilette fut achevée, il se regarda au miroir et tout à coup, honteux de tant de recherche pour un genre de dissipation dont il craignait les suites, il prit tranquillement des ciseaux, coupa les quatre boucles de ses faces que le perruquier avait frisées avec tant d'art, reprit son habit simple et uni, et dit : « A présent, j'espère qu'on ne me parlera plus d'amusement ni de société et qu'on me laissera travailler. »

Nous terminerons cette notice par la citation d'une lettre autographe de Drouais, qui peint avec force la chaleur de son âme, ses inquiétudes et son ambition d'artiste. La lettre, datée du 10 août 1785, est adressée à David : « Votre fête qui approche m'invite à vous renouveler mes vœux propices; mon compliment « n'ira pas plus loin, puisque vous me connoissez et que l'amitié n'a ni temps ni époque fixe. Votre lettre m'a « remis du baume dans le sang et vous ne pouvez vous figurer quel besoin j'en avois; je me suis à peu « près rencontré avec votre manière de penser sur la draperie de ma figure (le *Philoctète*): je l'ai fait d'un « pourpre violet bleuâtre, approchant du ton de celui qui est sur votre Hector, dans votre morceau de « réception, mais cela n'empêche pas que mes dernières teintes paraissent vertes; outre ce malheur qui « m'arrive, je crains (comme vous le craignez de votre corps de Socrate) d'avoir fait ma figure en général « trop froide et trop fraîche de ton pour un homme avancé en âge; c'est la peur des couleurs qui jaunissent « et de faire noir qui m'y a porté; vous m'exposez vos chagrins et je vois que je ne suis pas le seul; mais « heureux qui a les vôtres! Et, comme vous le dites bien, la perspective est terrible : plus on va, plus « on fait et plus on est difficile. Je suis encore à travailler à ma figure; je vas à mon attellier et je « travaille avec peine, mais tous les jours; car, éloigné, je suis encore moins tranquille; il semble que « les défauts se représentent à vous plus énormes; je ne pourrai avoir fini pour l'exposition ni pour quand « les figures partiront, ce qui fait, si vous me le conseillez, que je la garderai pour l'année prochaine;

[1] Claude Michallon, qui exécuta le tombeau de Drouais, à Rome, était le père du paysagiste Michallon auquel nous avons consacré une notice dans la présente histoire. On trouvera dans cette notice quelques détails sur le mausolée de Drouais. Ce mausolée est au surplus gravé dans le tome V du *Musée des monuments français*, à la page 140.

« elle prendra du ton d'ici à ce temps et servira d'accessoire à ce que je désire faire; car il faut enfin, pour « ma dernière année, que je fasse quelque chose d'un peu conséquent, sans cela je ne puis retourner à Paris... « Ma situation est critique; il faut que je fasse des efforts pour, l'année prochaine, tâcher de vous revoir « sans honte... Lorsque vous voudrez bien penser à moi et m'écrire, vexez-moi, donnez-moi des coups d'éperon « et du feu sous le ventre. Adieu [1]. »

Quoi qu'en dise Prud'hon, de pareilles ambitions ne s'allument point dans les âmes vulgaires, et, s'il est



TIBÉRIUS GRACCHUS

vrai, comme le dit un philosophe célèbre, que les attractions soient proportionnelles aux destinées, il est permis de supposer que Drouais serait allé beaucoup plus loin dans un art dont il concevait une idée si haute, et que son ardeur, modérée par la réflexion, lui aurait fait trouver l'expression en dehors du théâtral, et le style en dehors du poncif.

CHARLES BLANC.

[1] Cette lettre a été communiquée aux *Archives de l'art français* par M. Niel, un des plus fins amateurs de notre temps.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux connus de Germain Drouais sont au nombre de quatre; sans compter la toile ébauchée de Caïus Gracchus, deux de ces tableaux sont au Louvre.

Musée du Louvre.—*Le Christ et la Cananéenne.* A gauche, la Cananéenne, agenouillée, les mains jointes, implore le Christ qui, le bras droit étendu vers elle, paraît repousser sa prière. A droite, trois apôtres intercèdent pour la pécheresse. Plus loin, à gauche, près d'un temple, un groupe de trois figures. Au fond, à droite, deux femmes, dont l'une tient par la main un enfant. Deux palmiers, les murs d'une ville et quelques monuments. Gravé par Duval et J. B. R. U. Par ce tableau, comme nous l'avons dit, Drouais obtint en 1784 le grand prix de peinture.

Marius à Minturnes. A droite, Marius dans sa prison, assis, le bras appuyé sur une table, se retourne vers le soldat cimbre, envoyé pour l'assassiner. Celui-ci, l'épée nue à la main, se cache la figure avec son manteau et recule à l'aspect imposant du guerrier vaincu. Collection de Louis XVIII.

Le musée du Louvre acheta ce tableau en 1816, à mademoiselle Doré, parente de Drouais, moyennant une pension viagère de 1,000 francs sur les fonds de la liste civile.

Le tableau de *Philoctète dans l'île de Lemnos*, dont nous avons parlé, appartient à la famille de M. Goupil, marchand d'estampes à Paris. Nous avons sollicité en vain la permission de faire reproduire ce tableau par la gravure, et nous le regrettons d'autant plus vivement que c'est le seul morceau de Drouais qui n'ait pas encore été gravé.

Quant à la figure du *Gladiateur blessé*, qui était un envoi de Rome, elle doit être à l'École des Beaux-Arts, si elle existe encore.

Il n'est pas à notre connaissance qu'aucun tableau ou aucun dessin de Germain Drouais se soit produit dans une vente publique.

On peut voir une courte biographie de Germain Drouais dans le *Pausanias français au Salon de* 1806. Cette biographie est de Chaussard. Nous en extrayons les quelques lignes qui suivent :

« Cette ardeur de travail et cette force de volonté, il les portait sur tout ce qu'il entreprenait; il y joignait une extrême facilité pour tout apprendre. On lui fit sentir la nécessité d'étudier le latin, et quoiqu'il ne pût y donner que peu d'heures par semaines, en moins de trois ans il fut en état d'expliquer Tacite.

« M. David, son maître, le regrette encore. Il conserve dans son habitation un petit mausolée qu'il visite tous les matins à son lever, et sur lequel il a déposé dans un vase de marbre la correspondance qu'il a entretenue avec ses élèves pendant son séjour à Rome. »

La composition de *la Cananéenne* a été gravée par Duval et Massard, Queverdo et Pigeot, Chéron, C. Normand et L. Ruotte.

Le *Marius à Minturnes*, par Darcis et Normand.

Le *Gladiateur blessé*, par C. Normand, Demarteau et Monsaldy.

Et le *Départ de Tiberius Gracchus pour demander l'exécution de la loi agraire*, par Normand et Piroli.

IMP. BÉNARD ET Ce, 2, RUE DAMIETTE.



École Française. *Mythologie, Histoire.*

GIRODET TRIOSON

NÉ EN 1767. — MORT EN 1824.



La mère de Girodet montrant un jour quelques dessins de son fils à Louis David, le grand artiste lui dit : « Vous aurez beau faire, Madame, votre fils sera un peintre. » Ces paroles décidèrent de la destinée du jeune homme. Anne-Louis Girodet de Roussy, né à Montargis le 5 janvier 1767, avait été envoyé à Paris pour y faire ses études et avait reçu l'éducation d'un fils de famille. Son père, directeur des domaines du duc d'Orléans, étant mort pendant que Girodet était encore mineur, celui-ci eut pour tuteur le docteur Trioson, médecin des tantes du roi, qui devint plus tard son père adoptif. Il avait fini ses humanités, quand on le laissa entrer dans l'atelier de David. A l'âge de vingt ans, Girodet fut admis à concourir pour le grand prix; mais comme il avait enfreint le règlement qui défend aux élèves, lorsqu'ils sont en loge, de rien apporter du dehors et de préparer chez eux leurs études, il fut mis hors de concours. « L'année suivante, il obtint le second prix ; enfin, au troisième concours, il fut couronné : c'était en 1789. Le sujet proposé était *Joseph reconnu par ses frères*. Cette fois, il usa encore de supercherie, ainsi que le font, au reste, presque tous les élèves, mais il s'y prit plus adroitement. Depuis le concours d'où il avait été exclu, il

affectait de porter une grosse canne; cette canne était creuse, et ce fut par ce moyen qu'il parvint à introduire ses études dans sa loge. Après le jugement, l'un de ses concurrents, Gérard, son camarade et son ami, prenant cette canne des mains de Girodet, lui dit en riant : « C'est le cheval de Troie! — Oui, répondit Girodet, mais il fallait s'en emparer pendant que les Grecs y étaient encore[1]. »

Bien qu'il fût rempli d'une admiration profonde et d'un profond respect pour son maître, Girodet tenait beaucoup à ne lui point ressembler. A Paris, on l'avait vu chaque jour aller préparer sa palette devant les *Horaces*, avant d'entrer en loge, mais une fois à Rome, loin de la présence de David, il s'efforça d'oublier sa manière, et bien résolu à se créer ou du moins à conserver un talent original, il déclara, dès son arrivée, à M. Ménageot, alors directeur de l'École, qu'il désirait se diriger lui-même dans ses études, et il en obtint la liberté. Ce fut dans l'indépendance de ses travaux qu'il exécuta, durant son séjour à Rome, *le Sommeil d'Endymion*. Il avait d'abord conçu son sujet comme un autre peintre, M. Langlois, nous l'a représenté depuis, c'est-à-dire que Diane, conduite par l'Amour, venait en personne réveiller le pasteur endormi ; mais un goût délicat et le désir d'imprimer à son premier ouvrage un caractère de nouveauté, lui firent rejeter son ébauche et lui inspirèrent une composition bien autrement gracieuse. Il imagina de peindre, non pas la chaste déesse, mais seulement les rayons de sa lumière, et le tableau se composa de deux figures, celle d'Endymion endormi dans une forêt, et celle de l'Amour, qui, sous la forme de Zéphire, écarte les feuillages pour laisser passer, au travers, les clartés de l'astre amoureux. L'idée était poétique, et c'était le côté neuf du tableau, car la principale figure avait été presque entièrement copiée d'après l'Endymion antique, bas-relief de la villa Borghèse, ainsi que Girodet l'avouait lui-même.

Exposé à Rome, le premier ouvrage de Girodet y excita une admiration universelle. Il toucha le public par la grâce de l'invention, et plut aux artistes par le choix des formes et l'effet pittoresque de l'ensemble. Le peintre avait su, disait-on, découvrir les liens qui unissent la poésie à la peinture, sans dépasser les limites qui les séparent. Mais de tous les éloges qui lui furent donnés, celui d'avoir créé une œuvre originale le toucha particulièrement. « Ce qui m'a surtout fait plaisir, écrivait-il à son tuteur, c'est qu'il n'y a eu qu'une voix pour dire que je ne ressemblais en rien à M. David. » Toutefois les applaudissements des Romains ne suffisaient pas au peintre français; il voulut être jugé en dernier ressort à Paris, et il y envoya son *Endymion* en 1792. Ce fut, ici, un nouveau triomphe. Une telle composition était faite, par-dessus tout, pour plaire à nos Français, qui ont toujours recherché dans la peinture précisément ce qui n'est pas la peinture proprement dite, je veux dire l'intention, la pensée. On aime en France tout ce qui peut alimenter la causerie, ouvrir un thème aux observations de l'esprit, fournir aux écrivains une belle page, et ceux-là même qui ne tiennent pas la plume n'en sont pas moins jaloux de rédiger leur admiration. Que de charmantes choses à dire sur ce héros des forêts qui dort sous les baisers d'une déesse invisible! Que de grâce et de chasteté dans la seule idée de ces rayons qui sont des caresses, de cette lumière pudique et discrète qui est un regard brûlant de l'amour!... Tout Paris alla voir l'*Endymion*, et malgré l'immense gravité des événements d'alors, on ne parla, pendant quelques jours, que de ce tableau. Mais l'homme qui en fut ému plus que tout le monde, ce fut un peintre encore obscur qui s'appelait Prudhon.

Au mois de novembre 1791, Girodet peignit l'esquisse d'un tableau qu'il voulait offrir à son tuteur, M. Trioson : *Hippocrate refusant les présents du roi de Perse*. « Ce sujet m'a paru un des plus beaux de l'antiquité, » dit-il lui-même, dans une lettre à Bernardin de Saint-Pierre, « tant par la vénération attachée au souvenir d'Hippocrate, que par le bel exemple de patriotisme et de désintéressement dont il offre le tableau. Il me fournissait, d'ailleurs, des expressions très-variées à traiter et des costumes différents. J'avais fait des recherches particulières sur celui des Persans, tous vêtus de grandes robes blanches comme marques de deuil, usage consacré chez ces anciens peuples, et cela même était une difficulté à vaincre dans l'effet et l'harmonie du tableau. Enfin, je m'étais assuré, par les médailles et par d'autres monuments, de la véritable ressemblance d'Hippocrate. »

[1] *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Girodet* (par M. Coupin de la Couperie, son élève). *Paris*, Renouard, 1829.

La gravure de Massard a popularisé cette composition, dont on croirait les figures de grandeur naturelle tandis qu'elles sont peintes sur une toile de chevalet; cette fois, le graveur a si fidèlement traduit le peintre que l'on retrouve sur sa planche jusqu'à ces défauts de l'exécution qui, ordinairement, disparaissent ou sont atténués dans la version du graveur. Je veux parler de ce faire sec et froid qui venait de l'excessive recherche du contour et qui rappelait la dureté du bas-relief. L'*Endymion* avait été peint dans une manière un peu molle et farineuse, sauf le paysage, d'une touche excellente; l'*Hippocrate* était timidement exécuté et pauvrement. L'auteur avait mis tous ses soins à exprimer les diverses passions de ses personnages, le fier



HIPPOCRATE REFUSANT LES PRÉSENTS D'ARTAXERXÈS

et calme désintéressement du médecin grec, l'étonnement des envoyés du roi de Perse, l'éblouissement que produit la vue de l'or sur les natures vulgaires, et la douleur d'un jeune homme qui pleure le refus d'Hippocrate, en songeant à son père malade et désormais condamné à mourir. Mais si quelques expressions sont heureuses, il en est d'autres, il faut l'avouer, qui touchent à la grimace, et, par ce côté, le peintre semble avoir méconnu l'esprit des choses antiques, bien qu'il ait eu constamment sous les yeux l'Hippocrate, le Bacchus indien et les médailles, bustes et bas-reliefs qui pouvaient le guider dans le choix des types grecs ou persans. Un autre genre d'affectation à reprendre dans le tableau, c'est le caractère des draperies, qui tantôt rappellent trop le mannequin, tantôt sont mouillées et collantes, au lieu d'accuser discrètement ces formes de dessous que les anciens faisaient sentir sans pédantisme, c'est-à-dire sans excès.

Dans le temps qu'il travaillait à l'*Hippocrate*, Girodet courut à Rome les plus grands dangers. La populace

romaine était excitée par les prêtres contre les Français, à l'occasion des nouvelles qu'on recevait de Paris et de la révolution, toujours de plus en plus menaçante. Mais nous laisserons parler ici Girodet, dont le style, du reste, ne manque ni de mouvement, ni de couleur, ni d'esprit : « Le change hausse tous les jours et chasse d'ici tous les Français ; il s'entend en cela avec le gouvernement, qui les surveille de très-près. Nous avons même été inquiétés. M. Ménageot m'a conseillé de reprendre ma première coiffure, attendu que l'on a répandu dans Rome que ceux qui portaient les cheveux coupés et sans poudre, étaient tous des jacobins ; comme les miens sont très-courts, je ne peux encore y remettre que de la poudre ; mais aussitôt que je pourrai avoir la plus petite queue possible, ce sera pour moi une ancre et une protection : je ne m'en irai pas de ce pays-ci sans y avoir fait ce que je me suis proposé d'y faire [1] ... » Cette lettre est du mois de mars 1792. Dans le courant de cette année, les Français eurent plusieurs fois à craindre un renouvellement des Vêpres siciliennes. Quelques pensionnaires de l'Académie ayant eu l'imprudence de prêcher publiquement leurs opinions révolutionnaires, sous les yeux d'un gouvernement qui les avait en horreur, les Suisses du pape parlèrent tout haut de mettre le feu à l'Académie et de massacrer les pensionnaires. Au mois de janvier 1793, sur l'ordre du pouvoir exécutif, le consul de France fit ôter l'écusson aux fleurs de lis, qui se trouvait au-dessus de sa porte. Pareille chose fut faite à l'Académie, et la statue de Louis XIV, qui était dans la cour, fut enlevée. Le pape, informé que les armes de la République allaient remplacer les fleurs de lis, déclara au consul qu'il mourrait plutôt que de consentir à cette substitution. Mais revenons au récit de l'événement tel qu'il se trouve dans la correspondance de Girodet :

« Sur le refus du pape de laisser placer à la maison du consul de France les armes de la République, Basseville, son agent à la cour de Rome, nous engagea à partir tous pour Naples : dix de mes camarades partirent sur-le-champ. Ayant plus d'affaires à terminer, je restai deux jours de plus ; si je fusse parti, je n'eusse couru aucun risque ; mais, à cet instant même, le major de la division Latouche arriva à Rome, chargé par Cacault [2], ministre à Naples, de faire placer les armes. J'avais demandé à faire celles qui devaient servir pour l'Académie, et chacun le désirait ; je crus de mon devoir de rester pour les faire : en un jour et une nuit, elles furent prêtes. J'étais aidé par trois de mes camarades. Nous n'étions que nous quatre à l'Académie, et nous avions encore le pinceau à la main, quand le peuple, furieux, s'y porta, et, en un instant, réduisit en poudre les fenêtres, vitres, portes, ainsi que les statues des escaliers et des appartements. Ils n'avaient que vingt marches à monter pour nous assassiner ; nous les leur épargnâmes en allant au-devant d'eux. Ces misérables étaient si acharnés à détruire qu'ils ne nous aperçurent même pas ; mais des soldats, presque aussi bourreaux que ceux que nous avions à craindre, loin de s'opposer à eux, nous firent descendre à grands coups de crosse de fusil jusque dans la rue, où nous nous trouvâmes abandonnés et sans secours, au milieu de cette populace altérée de notre sang. Heureusement encore, ces bourrades des soldats lui firent croire que nous faisions partie d'elle-même, mais quelques-uns nous reconnurent. Un de mes camarades fut poursuivi à coups de pavé, moi à coups de couteau : des rues détournées et notre sang-froid nous sauvèrent. Échappé à ce danger, pour les prévenir tous, j'allai me jeter dans un autre : je courus chez Basseville ; dans ce moment même, on l'assassinait ; le major, la femme de Basseville et Moutte, le banquier, se sauvèrent par miracle. Je me jette dans une maison italienne à deux pas de là et j'y reste jusqu'à la nuit. J'ai l'audace de retourner à l'Académie, qui était devenue le palais de Priam ; on se préparait à briser les portes à coups de hache et à y mettre le feu. Là, je fus reconnu dans la foule par un de mes modèles ; il faillit me perdre par le transport de joie qu'il eut de me voir sauvé. Je lui serrai énergiquement la main pour toute réponse et nous nous arrachâmes de ce lieu. Je retrouvai, après l'avoir cherché quelque temps, un de mes camarades. Mon bon modèle nous donna l'hospitalité chez lui ; je l'envoyai plusieurs fois à l'Académie ; il y vit enfoncer et brûler les portes ; on lui fit crier *vive le pape*, *la Madone*, *périssent tous les Français!* Il revint nous rendre

[1] *Œuvres posthumes de Girodet Trioson, peintre d'histoire, suivies de sa correspondance, précédées d'une notice historique et mises en ordre par* P.-A. Coupin. 2 vol. in-8°. *Paris*, Jules Renouard, 1829.

[2] On lit *Mackau* dans la correspondance imprimée de Girodet ; mais c'est une erreur, il faut lire *Cacault*.

fidèlement compte de tout. Pendant ce temps, nous allâmes à deux pas de chez lui sur la Trinité-du-Mont, et de là, nous entendions distinctement les hurlements de ces barbares : *clamorque virûm, clangorque tubarum.* Nous passâmes la nuit chez ce brave homme, qui eut pour nous les meilleurs procédés. Nous prîmes la fuite deux heures avant le jour. Il voulut nous accompagner une partie du chemin; enfin il fallut se séparer, et nos larmes se confondirent... Nous marchâmes deux jours à pied et ne trouvâmes sur la route que différents motifs d'inquiétude. A Albano, on refusa de nous louer une calèche; nous n'en pûmes trouver



FUNERAILLES D'ATALA

qu'à Velletri, et on nous fit bien payer la nécessité où nous étions de nous en servir. Dans les marais Pontins, forcés par le temps de nous réfugier dans une écurie, on délibéra de nous y massacrer pour avoir nos dépouilles. — Un de ces scélérats, moins scélérat que les autres, fit réflexion qu'elles n'en valaient pas la peine. Ce fut le dernier danger que nous courûmes. Une fois hors des États du pape, nous fûmes traités véritablement en amis, le roi de Naples ayant donné les ordres les plus positifs de protéger tous les Français qui se réfugieraient dans ses Etats. »

Au moment où il prit la fuite, Girodet venait de faire enlever et encaisser son tableau d'*Hippocrate*, qui fut ainsi préservé de la destruction. Quelque temps après, il reçut, à Naples, ses esquisses, ses études et ce qu'on avait pu sauver de son linge, qui lui furent expédiés de Rome par M. Tortoni, son ami. Il se remit donc au travail, mais dans une direction nouvelle. La beauté du climat, le doux ciel de Naples et sa douce

mer, les magnifiques et riantes campagnes des environs lui inspirèrent l'idée d'étudier le paysage. Il y fut entraîné, d'ailleurs, par l'exemple d'un camarade, devenu son ami le plus proche, celui-là même avec lequel il s'était enfui de Rome, le paysagiste Péquignot. Nourri dans les traditions ultrà-classiques, l'ami de Girodet ne concevait que le paysage arcadien ou historique, dans le goût de Claude, du Poussin ou du Guaspre. Il n'aimait qu'une nature choisie, arrangée à souhait, non-seulement pour le plaisir des yeux, mais pour l'enchantement de l'esprit, une nature peuplée de satyres, de nymphes ou de héros; mais il en étudiait les détails avec une précision admirable, et composait des ensembles imaginaires, avec des éléments marqués à l'empreinte d'une réalité saisissante. Dans la fréquentation de Péquignot, Girodet, qui était un homme ardent et passionné en toutes choses, prit un goût si vif pour le paysage qu'il y employa tout le temps de son séjour à Naples. « *C'est un genre de peinture universel*, écrivait-il, *auquel tous les autres sont subordonnés, parce qu'ils y sont renfermés.* » Il eut même l'honneur de gagner la fièvre en allant dessiner au tombeau de Virgile, près de la grotte du Pausilippe, lieu très-frais, auquel on n'arrive qu'après avoir cheminé longtemps au grand soleil.

Cependant, une flotte anglaise étant venue mouiller dans le port de Naples, au mois d'août 1793, lorsque la France était en guerre avec la Grande-Bretagne, les Français qui étaient dans la ville furent obligés d'en partir, et Girodet, après s'être attardé le plus longtemps possible, quitta Naples, y laissant son ami Péquignot, qu'il ne devait plus revoir. On ne sait quelle route il prit pour se rendre à Venise, mais il résulte de sa correspondance qu'il s'y trouvait au mois de septembre 1794, toujours préoccupé du paysage, et faisant de temps à autre des excursions aux bains d'Albano et dans les monts Euganéens, anneau des Alpes cadoriques, où le grand Titien allait peindre, à ses moments perdus, des paysages sublimes. Les Français étaient alors molestés par toutes les polices de l'Europe, et Venise n'était guère pour eux un séjour plus sûr que Rome. Un jour que Girodet était occupé à dessiner un site, des sbires vinrent l'arrêter. « Après l'avoir dépouillé, garrotté, accablé d'indignes traitements, un de ces misérables lui demande si on célèbre encore des fêtes en France. — Plus que jamais! répondit le peintre, la fête de la victoire revient tous les mois [1]. » Sur les plaintes de M. Noël, alors ministre de France près la sérénissime république, Girodet fut élargi, et les inquisiteurs condamnèrent à une prison perpétuelle celui qui avait ordonné l'arrestation. Toutefois, une telle aventure dut inspirer à Girodet le désir de revoir la France, et il se faisait une joie d'y retourner par la Suisse, « car les tableaux que je médite, écrivait-il, ne m'ont pas fait perdre le goût du paysage; au contraire, dans ce moment-ci je ne rêve presque pas autre chose. Je viens d'en composer huit assez compliqués, et je me livre avec d'autant plus de plaisir à cette occupation, que je sais combien ce genre plaît à mon ami [2]. » Mais, au lieu de traverser les Alpes, comme il l'avait tant désiré, Girodet revint en France par Florence et par Gênes. Arrivé là au mois de mai 1795, il tomba malade de la fièvre tierce, et dans son infortune, il eut le bonheur de rencontrer à Gênes un ancien camarade qu'il avait connu à l'atelier de David : ce camarade, qui le soignait comme un ami, comme un frère, c'était Gros.

Enfin, après plus de cinq ans d'absence, Girodet fut de retour à Paris, et il s'installa au Louvre, dans un logement que M. Noël, ancien ministre, avait obtenu pour lui. C'est là qu'il peignit sa première Danaé, si connue par la belle et savoureuse lithographie d'Aubry-Lecomte. Les nus en sont bien étudiés, d'un modelé savant et châtié, mais large, qui, n'accusant que les grandes divisions et les grands plans, exprime très-bien la fermeté des chairs et leur plénitude. Un peu d'afféterie, des accessoires trop précieusement finis et une figure sans caractère, celle de l'Amour, déparent ce tableau, conçu du reste avec plus de délicatesse que ceux des anciens maîtres qui ont traité le même sujet. De même qu'il avait changé en rayons de lumière les caresses de Diane, le peintre d'*Endymion* ne voulut pas traduire en palpables pièces d'or le récit de la fable antique, et sa Danaé qui se dresse, voluptueuse et lascive, sur un lit parfumé de

[1] Daru. *Histoire de Venise*, tome V, page 410. *Dépêche de la légation française, du 11 fructidor, an II*, citée par M. Coupin.

[2] Lettre du 27 octobre 1794, à Mme Trioson.

fleurs, semble près d'obéir, non pas aux séductions de l'or, mais à l'entraînement de l'amour. A tout prendre, ce n'était là qu'une bonne étude de femme, et l'attention publique ne se fût pas réveillée pour si peu. Mais une autre *Danaé* de Girodet fit beaucoup de bruit et même beaucoup de scandale. L'aventure mérite d'être rapportée, car elle peint, dit M. Delécluze, le caractère vif de Girodet et le laisser-aller qui



UNE SCÈNE DU DÉLUGE.

régnait alors dans les mœurs. Le peintre avait exposé au Salon de 1799 un portrait en buste de Mme Simon Candeille, actrice du théâtre de la République, et auteur de quelques pièces de théâtre, entre autres de la *Belle Fermière*. « Quoiqu'il eût mis tous ses soins à la perfection et même à l'ornement de cet ouvrage, car il peignit des camées allégoriques sur les angles de la bordure, l'actrice ne trouva pas son portrait ressemblant, et en fit chez elle des critiques assez peu mesurées que des indiscrets rapportèrent à Girodet. Celui-ci ne souffrait patiemment les observations de personne; aussi les plaisanteries de Mme Candeille lui parurent-elles une injure insupportable. Mais il entra dans une véritable fureur lorsqu'il reçut une lettre de cette

dame qui lui demandait son portrait, et le prix qu'il croyait devoir y mettre. Girodet brisa le cadre, coupa la toile en plusieurs morceaux, mit le tout dans une caisse qu'il envoya pour toute réponse à M[me] Simon Candeille.

« Jusque là l'artiste était dans son droit, et l'on aurait pu lui passer cette boutade, quoique un peu vive; mais il résolut de se venger et de rendre sa vengeance publique. Dans l'espace de quelques jours et quelques nuits, il composa et peignit un petit tableau où il représenta celle dont il avait déchiré le portrait, nue, étendue sur un lit, et, nouvelle Danaé, recevant une pluie d'or. Outre plusieurs détails plus que satiriques, on voyait sur le devant de la scène un énorme coq d'Inde, dans le profil duquel l'artiste avait trouvé moyen de confondre les traits de l'homme dont le nom se trouvait lié à celui de sa Danaé. Enfin, les yeux d'un autre personnage étaient bouchés chacun par une pièce d'or, et pour compléter la parodie, Girodet avait peint sur les angles du cadre des camées aussi piquants que ceux qui figuraient autour du premier tableau étaient louangeurs. Cette caricature fut exposée en plein Salon, au Louvre, où elle ne resta cependant que quelques jours. Si elle excita vivement la curiosité maligne du public, si elle donna la mesure des ressources que l'artiste pouvait trouver dans son esprit, elle donna une fâcheuse idée de son caractère [1]. » Ajoutons que Girodet reconnut son tort, et qu'il regretta si vivement jusqu'à son succès, qu'il refusa, depuis, de montrer sa caricature, même à ses amis les plus intimes.

Violent jusqu'à la fureur, mais prompt à revenir de ses emportements, Girodet avait un caractère noble, indépendant et fier, et un cœur sensible à l'excès. Il était grand et maigre. Sa physionomie se rapportait à son humeur et annonçait une âme passionnée. Ses yeux, très-enfoncés, étaient pleins de feu. Une grande bouche, des lèvres épaisses et la saillie des pommettes donnaient un caractère de sensualité à sa figure, mais l'intelligence y dominait. Dans sa jeunesse, de beaux cheveux blonds tombaient sur ses épaules; il devint chauve de bonne heure. Sa constitution bilieuse et irritable se trahissait par des mouvements brusques, et l'impétuosité de son esprit par la succession rapide de ses idées. Ambitieux de gloire, il n'enviait pourtant pas celle des autres, et non content d'applaudir aux triomphes de ses rivaux, il les célébrait lui-même en prose et en vers. *Le Combat d'Aboukir* de son ami Gros, et la *Phèdre* de Guérin, furent le sujet des meilleures pages qu'il ait écrites. Avec un tel caractère, Girodet eut des amis, et il était digne d'en avoir. Mais s'il était affectueux, il n'était guère expansif, et volontiers il se renfermait en lui-même. Tant qu'il n'avait pas terminé une de ses peintures, il n'ouvrait son atelier à personne, comme s'il eût voulu cacher la peine que lui donnaient ses ouvrages, car il les travaillait avec des soins infinis dans le silence de la solitude, tournant et retournant sa pensée de cent manières, multipliant les esquisses dessinées, les études peintes. Il aimait d'ailleurs à s'envelopper de mystère, et semblait croire que ses tableaux y gagneraient un certain prestige.

Vers 1801, Fontaine, architecte du premier consul, ayant été chargé de restaurer et d'orner la Malmaison, choisit, pour décorer cette résidence, les deux peintres alors les plus illustres de l'école de David, Gérard et Girodet. On parlait beaucoup dans ce temps-là des poésies d'Ossian, et comme le premier consul en paraissait ravi, les courtisans affectaient de les trouver belles, et il était de mode de les admirer. Les deux artistes s'accordèrent pour tirer les sujets de leurs tableaux des poésies du barde écossais. Gérard, avec sa facilité de grand seigneur, composa un tableau assez agréable, mais peu original. Girodet prit l'affaire au sérieux, dit M. Delécluze, et voulut écraser son rival. La vérité est que la composition de Girodet est bien supérieure à celle de Gérard. L'imagination du peintre y joue un plus grand rôle, et l'on peut dire qu'il a tout créé, comme il s'en vantait lui-même : les types, d'abord, qui ne sont ni français, ni grecs, ni romains; la transparence idéale des corps, l'effet de lumière, dont rien, dans la nature, ne saurait donner une idée, et dont l'application en tout cas était neuve et poétique; la couleur, qui était purement imaginaire, et telle qu'on peut la voir seulement dans les visions d'un songe; les costumes, enfin, dont aucun monument n'offrait de modèles. Les ombres des guerriers français, conduites par la Victoire dans les palais d'Odin, sont reçues par

[1] *David, son école et son temps,* pages 261 et 262.

l'Homère du Septentrion et par les fantômes belliqueux de Fingal et de ses descendants : telle est la donnée de cet étrange tableau. Les grands généraux de la République, Marceau, Kléber, Hoche, Desaix, Dugommier, Joubert, éclairés par des lueurs météoriques, et entrevus dans une atmosphère lumineuse comme au travers des stores d'un rêve, apparaissent avec leurs uniformes connus, et déchirent de leurs éperons les nuées de l'Olympe scandinave. Tandis que le vieux barde de Morven et ses guerriers farouches, aux casques ailés, aux armures inconnues, aux barbes sauvages, vont au-devant des mânes de ceux qui ont vaincu en mourant, des



LE SOMMEIL D'ENDYMION.

vierges blondes, vêtues de chevelures fantastiques et enveloppées de vapeurs aériennes, chantent la gloire de nos héros sur des lyres de brouillards.

Le tableau fini, Girodet voulut avoir le sentiment de David, et l'histoire de la visite qu'il reçut de son maître est curieuse. C'est M. Delécluze, témoin oculaire, qui la raconte : « A cette époque, David avait l'habitude de faire une promenade après son repas, et Etienne l'accompagnait quelquefois. Un soir que l'élève était venu prendre son maître, celui-ci lui dit, comme il entrait : « Girodet m'a dit que son *Ossian* est terminé; m'a même prié de l'aller voir; voulez-vous venir avec moi? » Etienne accepta avec empressement, et on se mit en marche.

« Girodet avait alors son atelier dans les combles du Louvre, à l'angle, près du jardin de l'Infante. Il fallut monter tant de marches, qu'Etienne fut obligé de donner le bras à David pour achever cette ascension. Arrivés à la porte, ce fut en vain qu'ils cherchèrent le cordon d'une sonnette, il fallut heurter quatre ou cinq fois avant d'entendre remuer : « Ah, ah! dit David, vous ne connaissez pas encore Girodet; c'est l'homme

aux précautions. Il est comme les lions, celui-là, il se cache pour faire des petits. » Cependant la porte s'ouvrit, et Girodet reçut son maître avec ce luxe de politesse qu'il déployait toujours avec ceux qu'il admettait dans son atelier.

David, debout et couvert, regarda très-longtemps le tableau d'*Ossian* avec une attention qu'il porta successivement sur toutes les parties de l'ouvrage. Girodet, placé un peu en arrière, observait son maître, et sa curiosité, mêlée d'inquiétude, prit bientôt le caractère de l'impatience et même de l'irritation. Cette scène muette, assez longue et qui sans doute parut durer un siècle à Girodet, ne put se prolonger longtemps; David rompit le silence, se mit à faire un éloge simple, vrai et fort bien motivé de l'habileté extraordinaire que l'artiste avait déployée dans l'exécution difficile de l'ouvrage. A plusieurs reprises, il renouvela cet éloge en évitant de parler du fond de la composition. Enfin, un mouvement interrogatif et quelques mots de Girodet, ayant provoqué une réponse positive à ce sujet, le maître dit à l'élève, avec l'accent de quelqu'un qui se résume : « Ma foi, mon bon ami, il faut que je l'avoue; *je ne me connais pas à cette peinture-là; non, mon cher Girodet, je ne m'y connais pas du tout*. Dès lors, la visite dura peu, comme on doit le croire, et Girodet reconduisit son maître jusqu'à la porte, avec des démonstrations de respect qui cachaient mal son émotion.

« Arrivé dans la cour du Louvre, David, dont la figure n'avait pu se débarrasser encore de l'étonnement où ce qu'il venait de voir l'avait plongé, dit enfin à Etienne : « Ah çà! il est fou, Girodet!... il est fou, ou je n'entends plus rien à l'art de la peinture. Ce sont des personnages de cristal qu'il nous a faits là... Quel dommage! avec son beau talent, cet homme ne fera jamais que des folies... il n'a pas le sens commun. » A plusieurs reprises, pendant la promenade, Etienne revint sur le tableau, pour savoir si la réflexion aurait suggéré quelques idées nouvelles au maître; mais celui-ci, avec l'accent de la même bonne foi, répéta toujours: « Je vous assure, Etienne, que j'ai dit ce que je pense : je ne connais absolument rien à ce genre de peinture; c'est lettres closes pour moi. »

« Le public, il faut le dire, à part la coterie de Girodet, qui commençait à faire école, fut à peu près du même sentiment que David. Le fantastique, si cher aux nations que berce l'ivresse de la cervoise, ne saurait avoir un grand succès en France, dans ce pays de race latine, dont l'imagination est tempérée et le génie clair. Seul, le premier consul, flatté dans ses prédilections littéraires, se montra satisfait, et le peintre se regarda comme dédommagé de la froideur générale par ces paroles de Bonaparte : « *Vous avez eu une grande pensée: les figures de votre tableau sont de véritables ombres; je crois voir celles des généraux que j'ai connus.* « J'avoue, dit Girodet, écrivant à Bernardin de Saint-Pierre, que je fus comblé de cet éloge laconique. »

Cependant, le peintre d'Ossian crut voir qu'il s'était fourvoyé, ou du moins qu'il n'avait pas fait la sensation qu'il espérait. Il rentra dans son atelier et s'y renferma, bien résolu à mettre au jour quelque ouvrage de premier ordre, à frapper un grand coup. Pendant quatre ans, on n'entendit plus parler de lui. Le tableau qu'il méditait, c'était une *Scène du Déluge*. Il en avait eu la première pensée à Gênes, et il en avait tracé une esquisse. Il s'y prépara par les études les plus assidues: il prit le modèle vivant pour dessiner chacune de ses figures dans le mouvement qu'elle devait avoir; il observa sur le squelette toutes les articulations une à une, et voulant se rendre compte du jeu de tous les muscles, même des moins apparents, il fit des études de myologie. Ses draperies furent aussi l'objet de dessins très-arrêtés, et il poussa le scrupule jusqu'à consulter la nature pour peindre une pierre, de la mousse, un brin d'herbe. Aussi, comme cette pratique était chez lui constante, son atelier offrait un immense assemblage d'objets de toute nature, au milieu desquels il lui était vraiment difficile de se frayer un passage. Ses travaux préparatoires terminés, il appelait de nouveau le modèle vivant, et il ébauchait ses figures. « Son exécution, dit M. Coupin, était d'une rapidité, d'une sûreté incroyables; il ne revenait jamais sur ce qu'il avait fait. Je puis assurer que, dans son tableau d'une *Scène du Déluge*, par exemple, il n'a fait d'autre changement que celui de la draperie du jeune homme, qui était verte, et à laquelle il a donné la teinte laqueuse qu'elle a encore. »

Ce qui est surprenant, c'est que des soins si multipliés ne le refroidissaient pas; la volonté, l'enthousiasme

le soutenaient jusqu'au bout. Il exécuta le tableau dont nous parlons, aux Capucines, dans un atelier placé immédiatement sous le toit, en dépit d'une chaleur brûlante et sans interrompre son travail, même pendant les heures dues au sommeil. Quand venait le soir, il se faisait apporter des lumières, et, avec une verve inépuisable, il travaillait ainsi jusqu'à deux heures du matin, et s'en retournait coucher au Louvre, où il avait conservé un logement [1].

Ce fut au Salon de 1806 que parut la *Scène du Déluge*. La gravure que nous en donnons ici nous dispense de décrire cette peinture célèbre. Le succès en fut bruyant et considérable. On y admirait *la fierté de Michel-Ange unie à la grâce de Raphaël*, et l'on assurait que ce jugement était celui qu'avait prononcé David lui-même. Le dessin était mâle et révélait une science profonde de l'anatomie; les formes avaient de la grandeur, l'exécution était d'une habileté consommée, et jamais la peinture n'avait produit d'aussi fortes impressions ni plus vivement remué tous les sentiments de l'âme... Cependant il se trouva des critiques judicieux pour faire observer jusqu'à quel point une telle scène était forcée, convulsive, invraisemblable, et qu'elle dépassait de beaucoup les limites de la terreur. Et, en effet, cette grappe de figures tombantes, cette avalanche de naufragés qui aurait pu former un beau groupe dans le tableau d'une catastrophe universelle, comme le *Jugement dernier* de Michel-Ange, n'était plus, dans son isolement, qu'une réunion théâtrale d'académies savantes, trop évidemment arrangées pour surexciter l'émotion, pour arracher aux femmes des cris d'horreur. Il semblait qu'une telle accumulation de périls effrayants avait été inventée par un esprit tendu plutôt que par une âme épouvantée. On pensait naturellement au Poussin, qui, dans son *Déluge*, était arrivé à l'émotion sans effort, sans montrer aucun pédantisme, et, au contraire, en subordonnant cette fois les malheurs et la petitesse de l'homme à la grandeur de la nature en deuil, en perdant, en noyant, pour ainsi dire, ses rares figures dans la mélancolie de l'univers. Combien ce petit tableau, simple et sombre, d'une touche austère, faisait ressortir les criants défauts d'une scène machinée avec tant d'art, et un art si visible, travaillée avec tant d'ostentation, et peinte, si mal à propos d'un coloris frais, d'un pinceau précieux et brillanté !

Mieux inspiré par la lecture d'un poète que par sa fantaisie, Girodet peignit, l'année d'après, son chef-d'œuvre : les *Funérailles d'Atala*. Autant la *Scène du Déluge* était une œuvre tendue et pénible qui, suivant l'expression de David, donnait l'idée d'un métier de galérien, autant cette nouvelle peinture était simple et touchante par sa simplicité même. Chactas et le père Aubry, tenant le corps d'Atala, vont l'ensevelir sous un rocher, à l'entrée d'une grotte. Au moment où cette belle morte va descendre dans la tombe, un dernier rayon de lumière vient effleurer son doux visage, sa robe blanche et ses deux mains qui tiennent un crucifix. A travers l'ouverture de la grotte, on aperçoit le paysage du désert, et on lit ces mots gravés sur le rocher : *j'ai passé comme la fleur*. La douleur de Chactas, la tristesse résignée du moine, et cette figure endormie d'Atala, pure et blanche comme de la cire vierge, cette figure sur laquelle erre encore le sourire effacé de la mort, tout cela était senti jusqu'au fond de l'âme, exprimé sans art et avec modestie. Tout le monde en fut ému et la critique garda le silence. Exposée au salon de 1808, cette peinture admirable ne fut pourtant pas le plus grand succès du maître. C'est pour la *Scène du Déluge* que Girodet obtint le premier prix au concours décennal de 1810, à ce concours où figurèrent les *Sabines* de David ! Mais le concours ne fut qu'une déception, et les récompenses promises ne furent point distribuées.

Au Salon de 1810, parut un tableau de Girodet, *la Révolte du Caire*, qui fit d'autant plus de sensation que le peintre était sorti de ses voies accoutumées. Dans son admiration pour les tableaux de Gros, pour ses batailles, Girodet voulut mettre en scène des figures modernes : il s'y était essayé une première fois, deux ans auparavant, lorsqu'il avait peint *Napoléon recevant les clefs de Vienne*. Tous ceux qui ont visité le palais de Versailles connaissent les beautés et les défauts de la *Révolte du Caire*. N'était ce grand hussard qui mange à lui seul

[1] L'ancien couvent des Capucines et son jardin occupaient toute la longueur de la rue de la Paix actuelle, depuis la rue Neuve-des-Petits-Champs jusqu'au boulevard. Beaucoup d'artistes y étaient logés : Gros, Granet, Ingres, Bergeret, Charles Dupaty le statuaire, et M. Delécluze, qui a écrit le livre si intéressant de *David, son école et son temps*, où il parle de lui-même à la troisième personne, sous le nom d'Etienne.

le tableau, ce serait un morceau superbe. Nous avons tous copié au collége, dans nos salles de dessin, ces fières têtes d'Arabes fanatiques, ce jeune pacha mourant, ces nègres épouvantés, et ces rudes dragons, et ces hussards irrésistibles... mais on ne nous montrait alors que les fragments du tableau : ce qu'il faut voir, c'est l'ensemble de la mêlée, c'est le fond de cette mosquée où se rue la panique des fuyards; c'est l'escalier par où on se précipite en désordre et en fureur. Il y a là les accents, la touche d'un maître qui a eu la nature sous les yeux et qui l'a vue avec enthousiasme. « Girodet, dit M. Coupin, n'a fait aucune peinture avec autant de verve, de promptitude et de sûreté; son humeur était enjouée; il était entouré de mamelucks qui étaient, pour ainsi dire, à demeure chez lui et dont la beauté l'électrisait... Il est certain qu'il ne fit même pas d'esquisse. » Nous avons vu à la vente de Gros quelques-unes de ces études de mamelucks dont il se contenta pour son tableau; elles étaient vaillantes, pleines de feu et tout à la fois d'un sentiment historique et d'une puissante réalité.

La Révolte du Caire fut le dernier des beaux ouvrages de Girodet. Sa santé avait été profondément altérée par la tension perpétuelle de son esprit, par ce labeur incessant qui se continuait toutes les nuits à la lueur des lampes, et par l'ambition littéraire qui lui faisait consacrer le temps du repos à la poésie et à des imitations des auteurs grecs ou latins, tels que Musée, Anacréon, Virgile, Catulle. Jusqu'en 1819, on ne vit presque plus rien de lui. Ces dix années furent employées à des compositions que la lithographie allait bientôt reproduire et dont les sujets étaient puisés dans ces mêmes poésies qu'il traduisait en vers français. Les odes de Sapho et d'Anacréon, les idylles de Moschus, les amours des Dieux, Héro et Léandre, l'Enéide, furent les thèmes de ces compositions innombrables, tantôt terminées à l'estompe sur papier blanc, tantôt esquissées aux deux crayons sur papier bleu, le plus souvent dessinées au trait et légèrement ombrées.

D'autres occupations, cependant, s'étaient mêlées aux travaux intimes du peintre. Enrichi par la mort de son père adoptif, M. Trioson, arrivée en 1812, Girodet eut l'idée de se bâtir une maison dans la rue Neuve-Saint-Augustin, et d'en être l'architecte. Il apporta dans cette affaire toute l'originalité de son humeur, devenue, sur la fin, très-bizarre. Il parvint, non sans de grandes dépenses, à se créer une habitation qui n'était logeable que pour lui. Sa chambre était sans papier ni tentures, les cheminées étaient sans chambranles, et les boiseries restèrent longtemps comme le rabot les avait façonnées. Lui qui, dans le monde, affectait une toilette recherchée et se parfumait d'odeurs, il était, chez lui, vêtu d'un costume vieux et déchiré qui lui donnait l'air d'un sauvage. Ayant proscrit le balai, dans la crainte de quelque accident, il se laissait tranquillement dévorer par la poussière et envahir par les toiles d'araignées. Son métier d'architecte lui avait inspiré une telle horreur pour les maçons, les couvreurs, les charpentiers et les peintres en bâtiment, qu'il n'en voulait plus revoir un seul. Un jour que la pluie avait pénétré dans son cabinet, à travers la toiture, il refusa obstinément d'appeler les couvreurs : *Non, non, dit-il, ils feraient trop de bruit, la pluie en fait moins*

Girodet ayant toujours recherché avidement tout ce qui se rattachait à son art, possédait un grand nombre de palettes et de pinceaux en bois précieux. Il faisait aussi collection d'armes antiques, de vases de Chine et de meubles des XVe et XVIe siècles; et, comme tous ses goûts étaient des passions, il lui arrivait souvent, après avoir vu un meuble ou une rondache, d'aller réveiller le marchand au milieu de la nuit, dans la crainte de manquer cette acquisition [1]. Il n'était pas moins curieux d'oiseaux empaillés et de cachemires; mais, un matin, après un assez long oubli, ayant ouvert les tiroirs qui les renfermaient, quelle fut sa surprise! l'air fit prendre la volée à tous ses oiseaux réduits en poussière, et il vit ses châles percés à jour comme des dentelles! Cet incident mit fin à son goût pour les étoffes et l'histoire naturelle.

Grâce à la mobilité de son caractère, on pouvait quelquefois l'accuser d'avarice; mais il avait souvent les plus nobles élans de générosité. Le fermier d'une terre qu'il possédait ayant été ruiné par la grêle, se rendit à Paris pour annoncer à Girodet son malheur et solliciter un délai. Le peintre, après l'avoir écouté un

[1] Ce marchand, nommé Duval, demeurait quai Malaquais. Il a vendu, dit-on, son magasin au roi d'Angleterre pour la somme de deux millions.

instant, entra dans son cabinet et en sortit au bout de quelques minutes apportant au fermier vingt mille francs, qu'il le força d'accepter.

La magnifique édition que la maison Renouard publia, en 1829, des *OEuvres posthumes de Girodet Trioson*, n'a pas sauvé de l'oubli les ouvrages littéraires de l'artiste, son poème, *le Peintre*, ses traductions en vers et ses dissertations sur *la Grâce*, *l'Ordonnance*, et *le Génie*. Avec plus de vivacité, plus de relief et des tours plus heureux, sa versification rappellerait assez la manière de l'abbé Delille. Sa prose est étudiée, harmonieuse, mais sans caractère, et d'une forme constamment académique. Il n'y a de vraiment intéressant



LA RÉVOLTE DU CAIRE.

dans ses œuvres posthumes que sa correspondance, qui, lorsqu'elle est écrite d'abondance et familière, est remplie de couleur et de mouvement. La littérature avait tellement occupé les dernières années de Girodet, qu'en dehors de ses suites de dessins, il ne fit qu'un tableau important, *Pygmalion et Galathée*, qui fut exposé au Salon de 1819. Les beaux esprits du temps s'exercèrent à l'envi sur les intentions délicates de cette peinture précieusement froide et fade, exécutée, comme les autres, à la lumière artificielle des flambeaux, lumière que Girodet avait fini par trouver meilleure que celle du jour. On en fit de si grands éloges à Louis XVIII, qu'il voulut la voir. Un matin, sur les neuf heures, Girodet fut admis à la lui présenter. Après quelques instants de silence, le roi s'écria : « Ah ! c'est superbe ! » Puis, il ajouta : « Monsieur Girodet, n'étiez-vous pas vous-même, en présence de votre Galathée, dans la situation de Pygmalion ? » — Sire, répondit l'artiste, je crois ne l'avoir jamais regardée qu'avec les yeux d'un père ; mais ce dont je suis assuré, c'est que je suis en ce moment

beaucoup plus heureux que Pygmalion lui-même. » Cette conversation, que le roi termina par un hémistiche d'Horace, fit grand bruit dans le monde, et la Galathée fut dès lors admirée, par convenance.

Il y avait plusieurs années que le peintre luttait contre le dépérissement de sa santé, sans abandonner toutefois le régime insensé qui la détruisait. Une affection gangréneuse, qui s'était manifestée aux extrémités inférieures, se porta sur la vessie. Les soins de Larrey, son ami, assisté de Portal et de L'Herminier, ne purent arrêter les progrès du mal, et après dix jours de douleurs croissantes, il fallut se résoudre à une opération périlleuse, dont le succès n'aboutit qu'à retarder la mort de cinq jours. Girodet mourut le 12 décembre 1824. Ses funérailles furent imposantes; plus de six mille personnes y assistaient. Dans le nombre, on remarquait tous les hommes illustres du temps, et le plus illustre de tous, celui qui avait inspiré à Girodet son chef-d'œuvre, Châteaubriand. Gérard était pâle et silencieux ; Gros pleurait comme un enfant. Arrivé sur les bords de la fosse, il dit adieu à son ami en paroles brèves, entrecoupées de sanglots et parties du fond du cœur. Cette improvisation touchante émut profondément tout le monde ; le grand peintre la finit en conjurant les jeunes artistes de rester fidèles aux règles du beau, qui, depuis trente ans, avaient porté si haut la gloire de l'école française.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.



Nous donnons ici le fac simile de la seule eau-forte gravée par A.-L. Girodet. C'est un simple trait représentant le profil d'un homme chauve, le col nu, les favoris courts et rares, et des lunettes sur le nez. Hauteur, 7 centimètres ; largeur, 7 centimètres 2 millimètres. Ce profil représente M. Chatillon, élève et ami du peintre, celui-là même à qui est adressée la lettre dont nous avons fait graver l'autographe à la fin de la présente notice.

Voici la liste chronologique des principaux ouvrages de Girodet :

1789. *Joseph se faisant reconnaître de ses frères.* — Grand prix à l'école des Beaux-Arts.

1792. *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès.* — A l'Ecole de Médecine.

1790 à 1792. *Deux vues de Rome* (Etudes).—Dans la première, le Colysée occupe le fond du tableau ; la seconde représente une autre partie de Rome.

1793. *Antiochus et Stratonice.* — Ce tableau fut donné par Girodet à son ami le médecin Cirillo, qui mourut sur l'échafaud après avoir été président de la république Parthénopéenne et pour n'avoir pas voulu la renier.

1795. — *Deux vues du Vésuve*, effets de jour et de nuit. Etudes.

1798. *Danaé.* — Elle est debout sur son lit et se tourne vers l'Aurore, qui lui présente un miroir. Lithographiée par M. Aubry-le-Comte, sous la direction de Girodet.

Paysages représentant les quatre heures du jour, d'un fini précieux jusque dans les moindres détails.

1799. *Les Saisons.* — Ces quatre tableaux ont été exécutés pour le roi d'Espagne ; Girodet en a fait, en 1817, des répétitions pour le château de Compiègne. Ces répétitions, sur des toiles plus grandes, sont plus riches d'accessoires ; les figures sont sur un fond de ciel, tandis que celles du roi d'Espagne sont sur un fond bleu uni.

— *Danaé.* — Tableau allégorique et satirique, dont le principal personnage représente une Danaé assise. Appartient à M. Chatillon, l'un des élèves de Girodet.

1802. *Ossian et ses guerriers* reçoivent, dans leur séjour aérien, les ombres des héros français. Ce tableau a fait partie de la galerie du prince Eugène, à Munich.

1806. *Une Scène du déluge*, lithographiée en grand par Aubry-le-Comte.

1808. *Napoléon recevant les clefs de Vienne.*

1808. *Les funérailles d'Atala.*

1810. *La Révolte du Caire.* — Gravé à l'aquatinta par M. Jazet, depuis la mort de Girodet.

1817. *L'Hymen et la Fécondité.*—Au château de Compiègne.

1818. — Six tableaux représentant Minerve, Apollon, Mercure, des Nymphes et Bacchus. — Au château de Compiègne.

— *Titon et l'Aurore.* — Au château de Compiègne.

— *La danse des Grecs* et *la danse des Nymphes.* — Deux tableaux, forme cintrée. Au château de Compiègne.

1819. *Pygmalion et Galatée.* — Gravé par M. Laugier, du vivant de Girodet. Ce tableau a appartenu à M. de Sommariva.

1822. La *Force*, l'*Eloquence*, la *Justice* et la *Valeur.* — Tableaux allégoriques exécutés pour le château de Compiègne. Lithographiés d'après les dessins et depuis la mort de Girodet, par M. Lambert.

— Le *Départ*, le *Combat*, la *Victoire* et le *Retour du guerrier*. — Lithographiés par M. Aubry-le-Comte, sous la direction de Girodet. Au château de Compiègne.

Parmi les portraits peints par Girodet, nous remarquons les suivants :

Le père de Napoléon, en pied. — *Louis Bonaparte*, buste. Le masque seul est terminé. — *M. de Châteaubriand* (jusqu'aux genoux); dans le fond, on aperçoit le Colysée. Il en existe une répétition commencée par M. Dejuinne et terminée par Girodet.

M. de Sèze, vu jusqu'aux genoux. — Lithographié par M. Aubry-le-Comte, sous la direction de Girodet. M. Dejuinne en a fait une copie pour la famille.

Madame Merlin ; deux portraits différents. — *M. de Saint-Victor*, homme de lettres, buste avec les mains.

M. de Saint-Victor était l'antiquaire éminent qui a fait le texte du Musée Bouillon. Il est le père d'un de nos plus brillants écrivains de la presse, M. Paul de Saint-Victor.

M. Alexandre Boucher, célèbre violon, buste.

Le *Marquis de Bonchamp*, général vendéen, en pied. Portrait historique et en action.

Cathelineau, autre général vendéen. Portrait historique en action. Ces deux portraits sont au château de Saint-Cloud. Lithographiés, depuis la mort de Girodet, par MM. Belliard et Vidal.

Madame de Reizet.

Musée du Louvre. *Scène du Déluge*. Un homme, portant son père sur ses épaules, tenant par le bras droit sa femme qui presse sur son sein un jeune enfant enveloppé dans un manteau, et à la chevelure de laquelle un autre enfant plus âgé se tient suspendu, saisit une branche d'arbre et s'efforce de gagner le haut d'un rocher, où il espère trouver un abri pour sa famille. La branche se rompt et les cinq personnes vont tomber dans l'abîme. A gauche, dans les flots, une jeune fille expirante. — Hauteur, 4m31; largeur, 3m41. — Collection de Louis XVIII.

Ce tableau, qui eut le prix au concours décennal de 1810, fut acquis en 1818, avec le *Sommeil d'Endymion* et les *Funérailles d'Atala*, moyennant la somme de 50,000 fr.

Le Sommeil d'Endymion. Endymion, endormi, est couché sur son manteau et sur une peau de tigre, à l'ombre d'un platane. L'Amour, sous la figure de Zéphyr, écarte le feuillage de l'arbre pour laisser pénétrer les rayons de la lune, qui viennent se poser sur les lèvres et la poitrine du jeune chasseur. Aux pieds d'Endymion, à gauche, son chien endormi; son arc et son carquois sont déposés à ses côtés. — Hauteur, 1m99; largeur 2m61. — Collection de Louis XVIII. — Ce tableau fut peint à Rome en 1792, pendant le séjour de Girodet comme pensionnaire de l'Académie de France, et exposé la même année. Deux mots grecs, formés de lettres bizarrement enlacées, sont tracés sur l'écorce de l'arbre; des feuilles cachent une partie du premier mot, le second est : ΑΕΡ.

Atala au tombeau. A l'entrée d'une grotte, Chactas et le père Aubry vont déposer, dans une fosse qu'ils ont creusée, le corps d'Atala, dont les mains, retenant une croix, sont jointes sur la poitrine. A gauche, Chactas, assis sur une pierre, les pieds dans la fosse, tient embrassés les genoux d'Atala. La tête de la jeune femme repose sur les bras de l'ermite, qui la soutient de l'autre côté. On lit sur le rocher cette inscription, tirée des poésies de Job : *J'ai passé comme la fleur, j'ai séché comme l'herbe des champs*. — Hauteur, 2m10; largeur, 2m67. — Collection de Louis XVIII. — Ce tableau, exposé au Salon de 1808, fut acquis, nous l'avons dit, en 1818, avec l'*Endymion* et le *Déluge*. Il en existe une répétition de même dimension placée à Compiègne, commencée par Pagnest, terminée entièrement par Girodet. Afin qu'on pût la distinguer du premier tableau, l'artiste a mis un peu de barbe près de l'oreille et de légères moustaches à Chactas. Girodet a aussi terminé une réduction faite par M. Lancrenon.

Musée de Versailles. *Révolte du Caire, 21 octobre 1798*. — Hauteur, 3m65; largeur, 5m00; N° 1497 du Catalogue. — Le moment représenté est celui où les Français ayant pénétré dans la grande Mosquée, combattent et mettent en fuite les rebelles, qui s'y étaient retranchés. Ce tableau a été exposé au Salon de 1810.

Napoléon reçoit les clefs de la ville de Vienne, 13 novembre 1805. Hauteur, 3m80; largeur, 5m32, N° 1532. — L'empereur, accompagné de ses officiers généraux, Murat, Berthier et Bessières, reçoit les clefs de la ville, qui lui sont présentées par les officiers municipaux, le clergé et les généraux commandant la place. Dans le fond se trouve l'entrée de Schœnbrunn, et sur le haut de la montagne, on aperçoit une construction qui se nomme la Gloriette. Ce tableau, qui a été exposé au Salon de 1808, a été gravé par Pigeot.

Bonaparte (Charles-Marie), père de Napoléon. — Hauteur, 2m18; largeur, 1m37; N° 4,463. — Il est représenté en pied, debout devant une table où se trouvent des livres et des papiers. Dans le bas, un monogramme composé des lettres A. L. G. R. D. et la date de 1805.

Belley (Jean-Baptiste), député de Saint-Domingue. — Hauteur, 1m58; largeur, 1m11; N° 4,420. — Seul, debout, le bras droit appuyé sur un socle en marbre, où se trouve le buste de Raynal, il tient son chapeau de représentant de la main gauche. Ce tableau, signé A. L. Girodet, an V, a été exposé au Salon de 1797.

Vente baron Gros (1836). *Portrait* de Girodet, à l'âge de vingt-deux ans. Il l'échangea contre celui de Gros, à leur arrivée à Gênes. Il s'est représenté en chemise, cheveux longs, chapeau gris. 899 fr.

Vente comte Sommariva (1839). *Pygmalion et Galathée*. Ce tableau est également connu par les gravures. La statue est sur le point de s'animer ; le statuaire la regarde avec un sentiment de surprise, d'admiration et d'amour. 14,000 fr.

Vente comte Perregaux (1841). *Tête de Vierge*, exposée en 1812. Le corsage est rouge-brun, brodé d'or. 3,155 fr.

Vente M*** (Richard W...) (1857). *La belle Elisabeth*, modèle de prédilection de l'artiste. 3,100 fr.

Ce tableau avait été adjugé à la vente de l'artiste, 9,500 fr.

Vente Girodet (1825). Le portrait de Gros, peint par lui-même, dans sa jeunesse. Il est de grandeur naturelle, coiffé en cheveux longs et ajusté d'une draperie blanche. Ce portrait est un gage d'amitié réciproque, donné à M. Girodet en échange du sien, lorsque les deux peintres demeuraient ensemble à Gênes. Toile de 49 centimètres sur 35. 760 fr.

Un *Officier de mamelucks* vu de face et jusqu'aux genoux. Il est assis. La tête, d'une couleur brillante, que relèvent encore une longue barbe blanche et la vigueur des tons de l'ajustement, a été peinte d'inspiration. Toile de 1m38 sur 1m11. 2,050 fr.

Esquisse très-arrêtée pour la *Scène du Déluge*. Elle est d'autant plus remarquable qu'elle diffère du tableau par plusieurs changements dans la composition. Toile de 0m46 sur 0m37. 3,505 fr.

Tête colossale, étude terminée, d'après nature, pour la composition du *Serment des sept chefs devant Thèbes*, tableau que Girodet se disposait à exécuter. Cette tête est de trois quarts ; les cheveux et la barbe noirs font ressortir la vivacité de la couleur. Parmi les belles études que Girodet avait

faites pour cette composition, celle-ci est surtout remarquable par un fini précieux qui n'a rien ôté à la force de l'expression et de la couleur. Toile de 0m62 sur 0m49. 2,821 fr.

Une autre tête, frappante d'expression, représentant le *Blasphémateur*. Elle est aussi d'un fini parfait, à l'exception du casque, qui n'est qu'indiqué. Toile de 0m57 sur 0m46. 1,000 fr.

Quatre *paysages*, d'un fini précieux jusque dans les moindres détails. Ils retracent avec une vérité parfaite les effets des quatre heures du jour, sur des sites d'un style noble, et remarquables par la beauté des lignes. Dans celui qui représente le matin, les fleurs ne sont pas entièrement terminées. Toile de 0m21 sur 0m16. 1,750 fr.

Une *étude de femme*, vue en buste et ayant la gorge découverte; d'une main elle retient ses cheveux. Cette étude, peinte avec le plus grand soin, d'après un modèle d'une rare beauté, était toujours revue avec un nouveau plaisir par les admirateurs du talent de Girodet. Elle était connue dans son atelier sous le nom de la belle Elisabeth. Toile de 0m65 sur 0m54. 9,350 fr.

Hector venant faire des reproches à Pâris: Hélène est près d'eux. Dans le fond, on voit la ville de Troie; esquisse peinte sur papier. 0m24 sur 0m19. 765 fr.

Deux *dessins* au crayon noir, à l'estompe, sur papier blanc, forme ronde. L'un représente Bélisaire et son jeune conducteur; l'autre, Œdipe et Antigone. Ces deux dessins, faits en 1814, n'ont pas encore été publiés. 866 fr.

Dessin au crayon noir et à l'estompe; projet de portrait de S. M. Louis XVIII, en pied et en manteau royal. On voit, dans une galerie du fond, les portraits de Henri IV et de Louis XIV. 106 fr.

Un petit paysage, d'une manière très-finie, au bistre, représentant l'éruption du Vésuve; les devants ne sont pas terminés; on y voit quelques indications de figures. 300 fr.

Un *dessin* au crayon noir, sur papier blanc, représentant Raphaël occupé à peindre et entouré de ses élèves. 750 fr.

Dessin à l'estompe et au crayon, sur papier blanc : Michel-Ange soignant son domestique malade. 1,029 fr.

Quatre *dessins* à l'estompe, au crayon noir, sur papier blanc; figures allégoriques exécutées pour Compiègne, représentant la *Force*, l'*Eloquence*, la *Valeur* et la *Justice*. 1,338 fr.

Une *étude* non terminée, à l'estompe, sur papier blanc, représentant une femme couchée. 270 fr.

Jeune femme tenant son enfant endormi sur ses genoux; groupe au crayon, légèrement estompé, sur papier blanc. 1,500 fr.

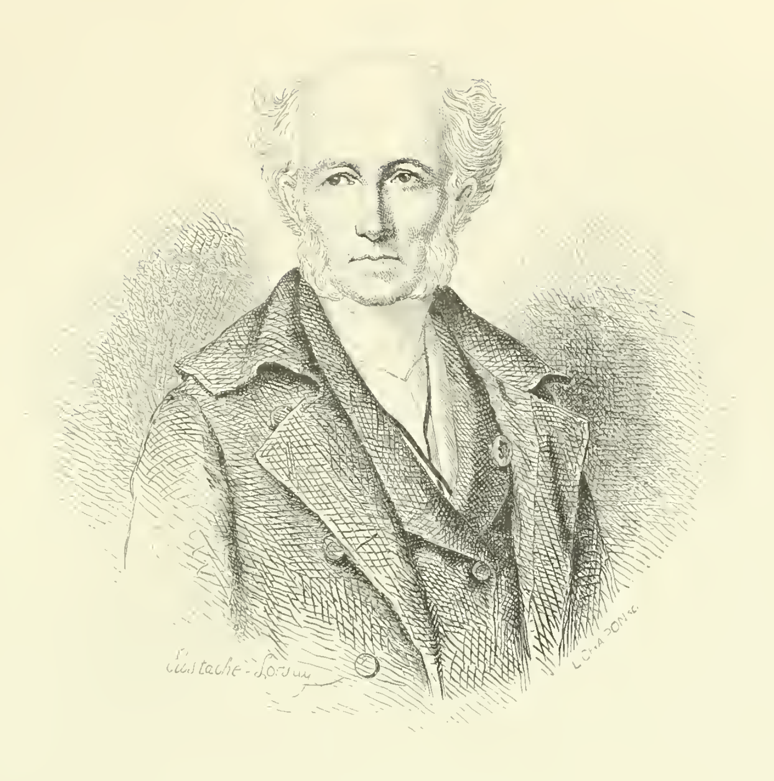
Une suite de vingt compositions pour l'histoire des amours d'Héro et Léandre. Les unes esquissées aux crayons noir et blanc, sur papier bleu; les autres seulement au trait, et trois terminées à l'estompe et au crayon noir, sur papier blanc. 2,725 fr.

VENTE BARON DENON (1826). *Petit portrait* en pied du premier consul. 0m43 sur 0m29. 1,100 fr.

Je vous adresse cette lettre par notre ami
Garnier que je n'ai pu me souvenir de
votre adresse et que je n'ai pas le
temps d'ici à dimanche de risquer le
retard causé par une adresse vague.
faites lui mille tendres amitiés de
ma part — mon cher Chatillon et
croyez moi votre tout dévoué pour
la vie
Girodet-Trioson

Vendredi matin 21 Juin

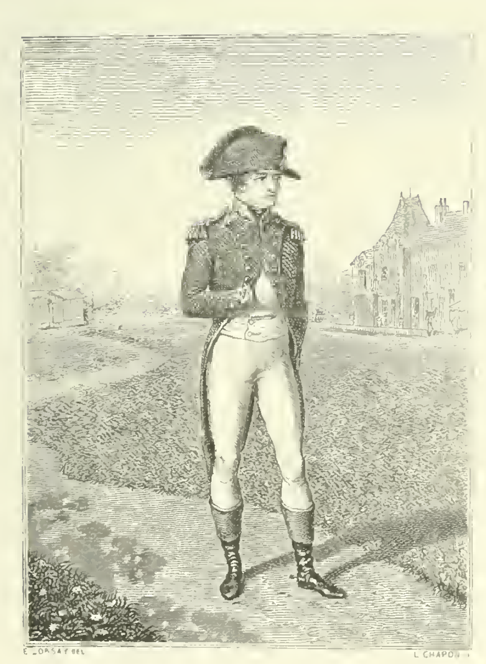
IMP. POITEVIN ET Cie, 2, RUE DAMIETTE



École Française — *Miniatures, Décorations.*

JEAN-BAPTISTE ISABEY

NÉ EN 1767 — MORT EN 1855.



Malgré la solidité de son talent, qui fut sérieux sous des apparences légères, Jean-Baptiste Isabey n'aurait pas acquis la réputation dont il a joui si longtemps et qui lui a survécu, s'il n'avait eu à peindre que de simples bourgeois ou d'honnêtes femmes de comptoir. Mais ses modèles furent des héros, des princes, des grands hommes et des grandes dames, tous ses portraits eurent un nom; ils s'appelèrent Mirabeau, David, Bonaparte, Napoléon, Talleyrand, Marie-Antoinette, Joséphine, Marie-Louise, la reine Hortense; de sorte que pour arriver à la postérité, il lui aurait suffi de se présenter avec le passe-port que lui avaient visé les plus illustres personnages de son temps. La France est, en effet, de tous les pays, celui où la peinture est le plus mêlée à l'histoire extérieure et contemporaine, celui où elle participe le plus à la fortune des événements étrangers au peintre et à son art. Durant sa longue carrière, car il a vécu sain d'esprit et de corps quatre-vingt-huit ans, Isabey a connu tous les notables de son siècle, ceux de la cour et ceux des clubs, ceux de la tribune et ceux du monde élégant; il a vu poser devant lui les petits-maîtres de l'ancien régime, les muscadins de la Révolution, les incroyables du Directoire; il a eu des modèles parmi les terroristes aussi bien que dans la jeunesse dorée; il a peint les merveilleuses en tuniques athéniennes, les maréchales en manches justes et les duchesses en manches à gigots; il a été en pied dans les salons de

Mme Necker, de Mme Tallien, de Mme d'Abrantès, de Mme Récamier. Il a représenté les personnages qui avaient conservé les manières de Versailles et ceux qui avaient pris les formes de l'Empire. Enfin, à la faveur du beau monde, dont il fut, en petit, le portraitiste par excellence, il a conquis une renommée beaucoup plus durable que la mode et presque aussi durable que la gloire. Comment oublier un nom qui est inséparable d'un si grand nombre d'effigies célèbres et qui, enveloppé dans la seule immortalité d'un héros, désigne l'Apelle en miniature d'un autre Alexandre?

Le peintre en titre de tant de jolies femmes et de tant de reines était le second fils d'un honnête paysan de la Franche-Comté, qui, sous le règne de Stanislas, était venu établir un petit commerce à Nancy, et y avait gagné assez d'aisance pour donner à ses deux fils une profession libérale. C'est dans cette ville que Jean-Baptiste Isabey naquit le 11 avril 1767. Les deux frères voulurent être artistes. L'aîné, Louis Isabey, fut un musicien distingué. Jean-Baptiste, le plus jeune, préférant la peinture, apprit les éléments de cet art chez Girardet, peintre d'histoire, et chez Claudot, paysagiste, et il profita si bien de leur enseignement, que ce dernier, chargé de restaurer la salle de spectacle de Nancy, se fit aider et même remplacer momentanément par son élève, qui n'avait alors que seize ans. Trois ans après, en 1786, Isabey était envoyé à Paris sous la protection de la riche famille d'Hinnisdal, qui lui donna, pour commencer, un petit logement dans son hôtel. A cette époque David était déjà sans rival dans la peinture : Isabey ne désirait rien tant que d'être admis dans l'atelier d'un tel maître. Mais le peintre des *Horaces* était en Italie, et, en attendant son retour, le jeune homme suivit l'école du modèle chez Dumont, artiste lorrain comme lui et premier peintre en miniature de la reine. « Pour subvenir à ses besoins, dit M. Lenormant, il exécutait des dessins de tabatières et de petits sujets pour des boutons d'habits historiés, qui étaient alors à la mode. Il était déjà parvenu à se faire une clientèle de portraits à bon marché dans la petite bourgeoisie de Paris, lorsque David revint de Rome. Les leçons de ce maître célèbre donnèrent une direction plus sérieuse au perfectionnement de son éducation. Il fallait vivre cependant, et le jeune artiste dissimulait gaîment sa misère en profitant de toutes les occasions de se produire. Des relations d'atelier le firent arriver, par l'antichambre, jusque dans le château royal de Versailles. Sur une recommandation subalterne, il fut admis à peindre dans un même médaillon les portraits du duc d'Angoulême et du duc de Berry. La reine Marie-Antoinette vint avec le comte d'Artois, père des jeunes princes, l'encourager dans son travail et lui fit à son tour une petite commande. Avec sa bonne humeur et sa gentillesse, l'artiste de vingt ans se trouva lancé dans des divertissements où il donna les premières preuves d'un esprit inventif, accompagné d'un tact délicat[1]. » Une des gentillesses d'Isabey, celle qui le mit en relief, fut de paraître dans un bal masqué de la cour, costumé en jeune femme, et de s'attirer ainsi, par une voix douce et fraîche, les déclarations, les poursuites d'un étourdi qui fut la risée de tout le bal, lorsqu'on vit Isabey simuler la frayeur jusqu'à grimper comme un singe à une des colonnettes qui soutenaient la tribune des musiciens, et se sauver derrière les contrebasses.

Cette vie dissipée déplaisait au maître, qui s'en plaignit; mais quand il sut qu'Isabey ne feignait de s'amuser à Versailles que pour y gagner de quoi vivre, David lui ouvrit généreusement sa bourse. De là une reconnaissance qui fut inaltérable. Du reste, l'attachement que l'élève garda toute sa vie à son maître avait encore un autre motif. Dans cette carrière de miniaturiste qui semble frivole, Isabey s'aperçut bientôt qu'il n'était pas indifférent d'avoir reçu les austères leçons que David donnait à tous ses disciples, même à ceux dont l'ambition était le plus modeste. Ce grand peintre, en préférant hautement la fermeté du dessin aux grâces de la couleur, établissait son enseignement sur une base solide, sur la vraie base. Bien que Jean-Baptiste Isabey se fût de bonne heure engagé dans la peinture de portrait et dans la peinture en petit, David ne cessa de le diriger aussi sévèrement que s'il avait dû faire de lui un peintre d'histoire. Il lui apprit à étudier d'abord le caractère d'une figure, la construction d'une tête; à regarder aux distances, aux masses, aux plans; il lui conseilla d'arriver, par un dessin bien établi, à cette

[1] Notice sur Jean-Baptiste Isabey, insérée dans le premier volume des *Beaux-Arts et Voyages*.

imitation franche, énergique, mais simple et sans petitesse, à laquelle on peut si facilement ajouter ensuite les séductions de la couleur, et s'il le faut, les agréments, les vivacités de la touche, pourvu qu'on s'abstienne toutefois de ces allures prétentieuses qui ravissent les demi-connaisseurs. Grâce à une éducation aussi solide, Isabey ne fut jamais entraîné par les goûts de ses modèles, comme il arrive si souvent aux portraitistes, et s'il fit des concessions, il n'alla pas du moins jusqu'à oublier entièrement les sages principes de David.

Quand s'ouvrirent les États-généraux, Isabey eut à improviser pour un libraire les portraits d'un certain nombre de constituants, et ce fut sur une observation de Mirabeau qu'il résolut d'abandonner l'histoire



LA BARQUE.

pour le portrait. Au surplus, il venait de se marier avec une belle jeune fille sans fortune qu'il avait rencontrée un jour dans une promenade publique, conduisant son vieux père aveugle, et c'était maintenant pour lui une nécessité que de pratiquer son art tel qu'il le savait, sans viser plus haut.

Ainsi occupé à chercher des modèles et à les peindre, il traversa sain et sauf les temps les plus orageux de la Révolution, et ne pouvant, faute d'un passe-port, se réfugier en Lorraine, comme il en avait eu d'abord la pensée, il vécut à Paris en pleine tempête. Grâce à David, sans doute, il approcha, en sa qualité de peintre de portraits, les plus terribles personnages du gouvernement, de sorte que la Terreur, où il avait craint de périr, lui procura de quoi vivre. Mais le Directoire fut l'époque où sa vogue se déclara : il devint alors le plus connu des miniaturistes. Ses plus beaux portraits sont datés de ces années-là. Ils représentent des incroyables en *oreilles de chien*, c'est-à-dire avec des cheveux poudrés tombant des deux côtés de

la joue, le menton perdu dans une immense cravate verte, vêtus d'un gilet de panne chamois à boutons de nacre, et portant sur la batiste de leurs fines chemises une épingle d'or en forme de papillon ou d'étoile. Quant aux femmes, ce furent les plus hardies, les plus voluptueuses, les rivales de M[me] Tallien qui posèrent devant Isabey. Nul ne savait mieux que lui rendre possibles en peinture leurs modes extravagantes, prêter un intérêt optique, un attrait à la bizarrerie de leur accoutrement, et faire valoir, malgré toute la délicatesse de leur peau, l'attrayante beauté de leurs épaules et leur taille si vivement accusée par un tricot de soie couleur de chair, qui semblait imaginé pour doubler la provocation, en donnant aux voiles de la pudeur les apparences mêmes de la chose voilée. On ne peut s'empêcher de sourire en voyant ce qu'étaient les souveraines des cœurs dans ces temps de plaisir, d'ivresse et de folie. Les ivoires d'Isabey nous les montrent en robe athénienne de linon dont les plis pendants sont ramenés sur un bras à la manière antique, les cheveux tournés en natte autour de la tête, le sein découvert, et quelquefois l'éventail à la ceinture comme les danseuses d'alors. Que s'il les peignait en pied, soit debout, soit nonchalamment assises, soit couchées à demi sur un lit de repos, on voyait ces Aspasies chaussées de sandales ou bien les pieds nus avec des bagues à l'orteil, comme elles étaient revenues du bal de Barras, et leur tunique entr'ouverte laissait voir de bonne grâce toute une jambe. Des portraits si familiers, vus de si près, et qui portent un cachet si évident de fidélité, nous font sentir combien étaient sincères ces figures, ces costumes qui ont été gravés à l'aqua-tinte d'après Debucourt et Carle Vernet, et que nous sommes tentés de prendre à distance pour des caricatures.

La pureté du dessin, nous l'avons dit, était le côté fort de Jean-Baptiste Isabey; c'était le bienfait de son éducation chez David, et par là, seulement, il l'emportait sur tous ses rivaux. Aussi aimait-il à crayonner plus encore, peut-être, qu'à peindre. Le portrait de David et celui de madame de Staël, qui sont l'un et l'autre de 1789, étaient de purs crayons. Souvent, comme pour se prouver à lui-même qu'il savait mettre une figure sur ses pieds, il entreprenait des compositions à l'estompe, dans lesquelles il imitait, en se jouant, les effets de la manière noire que lui avaient fait admirer passionnément les magnifiques estampes de Smith, de Valentin Green ou de Richard Earlom. La gravure française reproduisit ces compositions, entre autres le *Départ pour l'armée* et le *Retour;* mais elle assura surtout la popularité du succès à un sujet du genre intime et presque sentimental, qui fut dessiné en 1797 et qu'on nomme la *Barque d'Isabey*. Le peintre, en effet, s'y est représenté lui-même, conduisant à la rame une barque où ses trois enfants sont groupés avec grâce autour de leur mère, sous un pavillon de coutil rustique et pittoresque. La chaloupe glisse doucement à l'ombre des grands arbres d'un parc que la rivière traverse, et dans une simple estompe se trouvent exprimés à merveille, non-seulement l'intensité de la lumière, mais sa couleur, c'est-à-dire l'atmosphère embrasée de l'été et le plaisir d'une partie de bateau en famille. Tout le monde, au Salon, voulut voir la *Barque d'Isabey*, et cet empressement décida l'artiste à faire graver son dessin.

L'estampe en est connue, mais elle l'est moins que la grande planche de la *Revue du Premier Consul*. Il s'agissait de dessiner cette revue qui fut faite au Carrousel peu de temps après le 18 brumaire, et où Bonaparte compta les siens Isabey ne connaissant pas les chevaux, dut recourir à son ami Carle Vernet, et c'est en collaboration qu'ils firent ce grand dessin où les personnages de l'un sont si bien assis sur les chevaux de l'autre. La scène se passe sous les fenêtres du château des Tuileries. Au milieu des généraux qui caracolent dans l'arène consulaire, en attendant de se précipiter dans le Champ de Mars impérial, Bonaparte est immobile sur un cheval superbe et fougueux, mais contenu. Autour de lui s'agitent au vent les panaches, les aigrettes, les amples cravates, et l'on voit briller les riches uniformes, les harnais chamarrés d'or, les glands, les chabraques; mais lui, le Premier Consul, il est simple dans sa mise, serré dans son habit; il n'a ni plumes ni galons à son chapeau et ne se distingue que par une tête pleine de génie. Légèrement penché sur le pommeau de la selle, chétif, pâle et rêveur, il semble mesurer du regard l'étendue de l'avenir et apercevoir dans le lointain de sa pensée l'arc de triomphe d'où il sortira un jour radieux, violent et couronné. Rien de plus intéressant, de plus recherché, de plus historique, dans



Eustache Lorsay del. Isabey pinx. L. Chapon sculp.

L'EMPEREUR NAPOLEON.

la force du mot, que cette simple *Revue*. Selon le témoignage des contemporains, Isabey a saisi mieux que personne la physionomie de Napoléon aux diverses époques de sa vie, surtout celle de consul. Le peintre

avait connu Bonaparte lorsque le général revint triomphant de sa première campagne d'Italie. Déjà lié avec Mme Bonaparte, — il avait enseigné le dessin à sa fille (depuis la reine Hortense), dans le pensionnat de Mme Campan, à Saint-Germain-en-Laye, — Isabey se trouva tout naturellement en relation avec le général, et bientôt ces relations devinrent si intimes qu'elles allèrent, dit-on, jusqu'à une familiarité de nature à porter ombrage. Toujours est-il qu'Isabey avait suivi Bonaparte dans sa retraite momentanée à Rueil, et qu'il put faire là, tout à son aise et de très-près, ce portrait si charmant, si fin, si difficile à oublier, *Le général Bonaparte dans les jardins de la Malmaison.* En ses moments les plus heureux, la photographie, d'invention récente, n'est pas aussi vraie, aussi frappante, il s'en faut, que cette effigie, qui exprime avec tant de naïveté apparente le physique et le moral du modèle, le moral surtout, ce moral que l'œil d'une machine ne saurait voir, je veux dire cette grande ambition concentrée dans un corps grêle, cette fièvre du pouvoir trahie par des joues maigres, par des mains nerveuses, par un regard profond, plein de flamme, toutes choses que seul un artiste d'élite peut fixer sur la toile ou sur le papier.

Vint l'Empire, et alors la faveur d'Isabey était si grande qu'on le chargea de diriger non-seulement les décorations du couronnement, mais jusqu'au cérémonial de la fête. Il fallut improviser un programme, le soumettre au nouveau souverain et montrer à chacun la contenance qu'il devait prendre dans cette solennité. Isabey, en deux jours de temps, costuma nombre de petites poupées et put les faire manœuvrer sur une table, à Fontainebleau, sous les yeux de tous les grands personnages qui devaient figurer dans la cérémonie et qui apprirent ainsi leur rôle d'après le mannequin. Le souvenir du sacre devait être consacré, selon les us et coutumes de la monarchie, par un magnifique ouvrage de gravures. Isabey en eut aussi la direction, et ce fut lui qui exécuta les dessins de toutes les figures en pied, sans l'encadrement. On peut les voir au Louvre dans le musée dit *des Souverains;* l'auteur y a mis tout ce que comporte d'esprit, de goût et de fines nuances une série de figures officielles où tout est réglé et prévu, où les expressions mêmes sont de commande. L'ouvrage n'était pas encore achevé en 1814, quand Napoléon dut abdiquer à Fontainebleau. Isabey vint fidèlement offrir ses compliments de condoléance à l'empereur déchu, ce qui toutefois ne l'empêcha point d'obéir, quelques jours après, au vœu de Louis XVIII, en peignant le beau portrait que Debucourt a gravé, portrait ferme, accentué et imposant parce qu'il était vu par le côté noble, par le grand côté.

Il semble que les célèbres miniaturistes aient le privilége de n'avoir pas d'opinion, et qu'ils en soient dispensés par la vanité des princes, toujours prêts à oublier leurs rancunes quand il s'agit pour eux d'avoir en effigie une belle tête. Ayant accompagné, d'autres disent rejoint l'impératrice Marie-Louise à Vienne, Isabey se trouva tout porté dans cette capitale lorsque les plénipotentiaires de l'Europe s'y réunirent. Il en profita pour dessiner un à un tous les acteurs du congrès de Vienne, et pour les grouper ensuite dans le dessin si connu par l'estampe de Godefroy. Ce dessin admirable, et tant de fois précieux, nous fait assister à la réunion néfaste où les puissances victorieuses décidèrent du sort de la France. Talleyrand, Metternich, lord Castlereagh, M. de Hardenberg et les autres y figurent, chacun dans une attitude et avec un geste qui complètent leur physionomie historique; l'un affectant une malice tudesque, l'autre montrant une fausse bonhomie; celui-ci roide, hautain et tout enflé de la victoire; celui-là fin, fûté et impertinent jusque dans la défaite.

Le jour même où Napoléon, échappé de l'île d'Elbe, fit sa rentrée aux Tuileries, Isabey, accouru de Vienne, arrivait à Paris pour remettre à l'empereur ressuscité un portrait du roi de Rome. Après le désastre de 1815, la gravure de ce portrait fut saisie, et le peintre, tracassé par la police, fit un voyage en Angleterre; mais il en revint bientôt pour recommencer sa vie d'artiste, qui désormais n'avait plus rien d'officiel. La grande miniature de l'*Escalier du Musée*, qu'il exposa au Salon de 1817, fut accueillie comme un tour de force, comme un chef-d'œuvre du genre. Jamais l'aquarelle sur ivoire n'avait creusé de pareilles perspectives, obtenu des oppositions si décidées et une telle énergie d'effet. Au même Salon, les libéraux remarquèrent un autre dessin d'Isabey représentant un petit garçon qui tient un paquet de roses parmi lesquelles sont mêlées des *ne m'oubliez pas.* On vit là une allusion au roi

de Rome, et cette allusion ayant été saisie par le *Constitutionnel* du 16 juillet 1817, dans un article à demi clair, le numéro du journal fut supprimé par ordre de la police. Cependant Isabey reprit son ancienne



Eustache Lorsay del. Isabey pinx. L. Chapon sculp.

L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE.

faveur auprès des Bourbons, lorsque l'avénement de Charles X donna lieu aux pompes d'un nouveau sacre. Le peintre fut chargé par M. de Jessaint, préfet de Reims, de quelques travaux de décoration qui le mirent en vue, et, peu de temps après, le nouveau roi, se rappelant peut-être les portraits de ses

deux fils, faits jadis à Versailles par Isabey, le nomma dessinateur de son cabinet, en remplacement de Lafitte, qui venait de mourir.

Heureux sous tous les régimes et en dépit de toutes les révolutions, Jean-Baptiste Isabey fut nommé, par Louis-Philippe, conservateur-adjoint des musées royaux. Ce fut sans doute grâce à l'amitié de M. de Cailleux, qui avait été son collaborateur avec Taylor et Nodier aux *Voyages de l'ancienne France*, magnifique ouvrage où l'on remarque de belles lithographies, entre autres l'*Escalier du château d'Harcourt*, exécuté par Isabey avec la sûreté et la délicatesse d'un artiste habile à toutes les variantes de l'art du dessin. A l'époque de sa nomination, en 1837, il avait 70 ans; mais sa vieillesse était encore saine, alerte et enjouée. Marié en secondes noces à une femme beaucoup plus jeune que lui, il en avait eu une fille qui est aujourd'hui Mme Maxime Wey. Son autre fille, celle du premier lit, avait épousé un célèbre peintre de décorations, Ciceri. Ingénieux décorateur lui-même, mais plus froid et moins puissant que son gendre, Isabey avait brossé, sous l'Empire, les jolis décors de l'*Enfant prodigue* et des *Bayadères*, alors qu'investi d'une confiance sans bornes, il dirigeait à la fois l'atelier des peintres à Sèvres, les divertissements du théâtre de la cour et les peintures de l'Opéra.

La révolution de 1848 fut aussi propice à Isabey que toutes les autres. Le fils de la reine Hortense, appelé à la présidence de la République, nomma l'ancien professeur de sa mère commandeur de la Légion d'honneur avec une pension de 6,000 francs. Ainsi, ménagé jusqu'au bout par la fortune, le peintre de tant de rois et de tant de beautés prolongea doucement sa vie jusqu'à l'âge de quatre-vingt-huit ans révolus. Il mourut le 18 avril 1855. Depuis longtemps déjà il était supplanté, dépassé même, et on lui préférait des miniaturistes tels que Saint et Mme de Mirbel, l'un plus varié, plus inventif, l'autre supérieure par le sentiment des plans et par l'expression de la vie. Devenu, à la longue, uniforme, rond, affadi, le vieux Isabey aurait fini par se laisser oublier peut-être, sans son fils Eugène, peintre de marines original et vif, aussi pétulant coloriste que son père avait été sage dessinateur, et toujours prompt à semer les pierreries de sa palette dans les flots de la mer et sur ses rivages. Par lui a été maintenue et continuée la popularité de ce nom qui, en dehors même d'un talent gracieux, souple et bien formé, doit tant de lustre aux aventures du peintre et à son histoire, aux révolutions qu'il traversa, aux femmes qui le vantèrent, aux héros, enfin, qui furent ses modèles et ses amis.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Nos musées possèdent plusieurs bons morceaux de Jean-Baptiste Isabey.

On conserve au Louvre un grand portrait en pied d'Isabey par Gérard — nous avons raconté, dans la biographie de Gérard, comment la générosité d'Isabey motiva ce portrait; — l'*Escalier du Musée*, grande aquarelle sur ivoire, et les dessins originaux du *Sacre de Napoléon*. Au musée de Versailles, on voit deux compositions anecdotiques, *le Premier Consul visitant une manufacture à Rouen*, et *le Premier Consul détachant sa croix d'honneur pour en décorer M. Over Kampf*.

Voici les divers ouvrages du peintre exposés aux Salons :

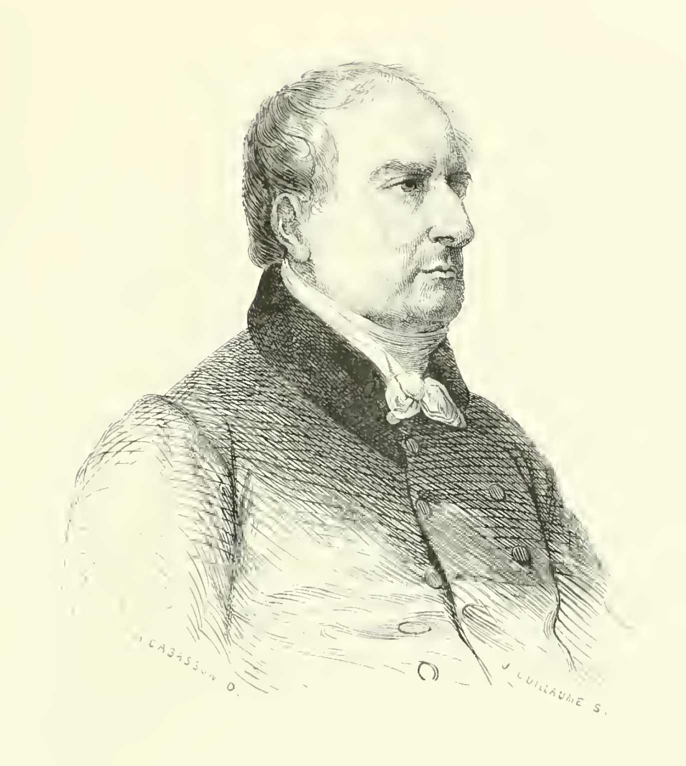
1801. Revue du Premier Consul au Carrousel. — 1804. Les dessins pour le Couronnement; Visite de l'Empereur aux frères Sevens, manufacturiers à Rouen. — 1805. Visite de l'Empereur à M. Over Kampf, à Jouy. — 1810. Portrait de Napoléon et de toute sa famille. — 1812. Portraits de la famille impériale d'Autriche; Table de porcelaine représentant Napoléon entouré des portraits des maréchaux et généraux qui ont commandé dans la campagne de 1805.

1817. Une conférence du Congrès de Vienne; l'Escalier du Musée.

Isabey a peint le portrait de presque tous les souverains de l'Europe, et il a fait, pour les *Voyages de l'ancienne France*, de nombreuses lithographies qui furent exposées en 1827, et l'*Arrivée du duc de Bordeaux à Chambord*, composition purement idéale, motivée par la souscription alors ouverte en France, pour donner au jeune prince le château de François Ier. Isabey a exécuté une suite de trente morceaux dans un *Voyage d'Italie*, dont il fut l'éditeur et l'imprimeur, car toutes ses pierres ont été imprimées chez lui, en vertu d'une permission qu'il avait obtenue du ministre de l'intérieur.

M. Edmond Taigny, auditeur au Conseil d'État, et petit-neveu d'Isabey, a publié en 1859 une très-intéressante notice sur son oncle.

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.



École Française. *Histoire, Portraits.*

FRANÇOIS GÉRARD

NÉ EN 1770 — MORT EN 1837.



Lorsque Gérard, au comble de la réputation et des honneurs, eut fait les portraits de presque tous les souverains de l'Europe, on dit de lui qu'il était le *peintre des rois*, et ses amis ne crurent pas trop le flatter en l'appelant *le roi des peintres*. Il semblait, en effet, quand David en exil dut renoncer à cette souveraineté si longtemps sans partage, que Gérard, entre tous ses élèves, fût celui qui lui succéderait le plus facilement; mais Gérard n'eut jamais sur les artistes l'autorité de David. La haute position à laquelle il parvint, l'engouement qu'il inspira même, il les dut à sa distinction naturelle, à sa rare intelligence, à son esprit fin et brillant, en un mot, aux qualités les plus précieuses de l'homme du monde, plus encore qu'au talent de l'artiste. Il n'était pas, comme son maître, animé de ce puissant instinct, de cet amour énergique et persévérant de l'art qui font les réformateurs et les chefs d'école. Le tact avec lequel il sut toujours saisir les nuances fugitives du goût, sa souplesse à s'accommoder aux changements qui survenaient dans les idées, lui devaient assurer pour un temps la première place dans la faveur publique, mais ne purent l'y maintenir. Ces qualités mêmes le rendaient peu propre à gouverner les esprits. En réalité, loin de dominer les hommes de son temps et d'être au-dessus des événements, ce fut lui qui subit

l'ascendant de tous les talents et éprouva tous les retours de l'opinion. Son histoire n'est pas une des moins instructives pour les artistes qui traversent notre époque agitée.

François-Pascal-Simon Gérard naquit à Rome en 1770, et passa en Italie les dix premières années de sa vie. Son père, attaché comme intendant à la maison du bailli de Suffren, puis à celle du cardinal de Bernis, lorsque ce prélat fut envoyé en ambassade auprès du Saint-Siége, avait épousé une Italienne, M[lle] Matteï, dont les traits fins et réguliers nous sont connus par les portraits que son fils a laissés d'elle. Gérard père revint en France pour remplir les mêmes fonctions auprès de M. de Breteuil, ministre de la maison du roi; il ramenait avec lui sa femme et ses trois fils. François était l'aîné. Grâce à la protection du ministre, il fut admis à la *pension du Roi*, établissement fondé par M. de Marigny, quand il était directeur des bâtiments, sous Louis XV, où douze jeunes artistes étaient entretenus et instruits aux frais du roi. Le jeune Gérard y demeura dix-huit mois. Lorsqu'il en sortit, les ressources bornées de sa famille ne lui permirent pas d'entrer aussitôt dans quelque atelier célèbre; les peintres en renom faisaient payer fort cher leurs leçons; il fut reçu gratuitement dans celui du sculpteur Pajou, où il put se rendre familières les plus grandes difficultés de la forme, avant d'être admis parmi les élèves de Brenet, peintre de l'académie, qui jouissait alors d'une grande réputation et que beaucoup de gens opposaient comme rival à Vien. Ce maître était de ceux qui n'accordent au talent aucun privilége, et ne lui permettent point de se produire en dehors des voies tracées par la médiocrité. Il fit éprouver à Gérard toute espèce de dégoûts, et il eût réussi, sans doute, à le détourner de l'art, si la vocation de l'enfant avait été moins sincère. Il ne fallait point, par exemple, que les jeunes artistes qui s'étaient mis sous sa direction songeassent à prendre un pinceau avant d'avoir fait du dessin un long apprentissage. Or, Gérard, à peine âgé de quatorze ans, avait déjà conçu le projet d'un tableau d'histoire, et demandait vainement une palette à son professeur. Si Brenet s'était contenté de dire à un commençant que, pour passer maître et ne pas risquer de voir un jour dans ses ouvrages des beautés véritables compromises par l'insuffisance de ses premières études, on ne pourrait qu'approuver et regretter cette sévère discipline, peu commune de nos jours; mais il eut le tort de prendre contre son élève un ridicule dépit, et alla jusqu'à lui déclarer que jamais il n'aurait aucun talent. C'était le provoquer à montrer ce qu'il savait faire. Gérard se procura des couleurs et s'enferma dans un grenier pour exécuter la composition qu'il méditait. Son tableau représentait une *Peste;* il existe encore, et s'il est facile d'y démêler de nombreuses réminiscences et d'y reprendre bien des défauts, on y reconnait aussi la recherche de beautés d'un ordre élevé. Cette tentative fit grand honneur au jeune peintre dans l'esprit de ses camarades, mais elle fit éclater la colère de Brenet. Les critiques amères, les reproches violents dont il accabla Gérard décidèrent celui-ci à le quitter. Il entra dans l'atelier de David.

On se tromperait cependant si, le jugeant d'après ce premier pas dans la carrière, on allait croire que Gérard se hâta de faire œuvre de peintre et de se produire en public. Le maître nouveau à qui il venait demander des leçons n'était pas moins sévère que l'ancien, s'il était plus habile à reconnaître les aptitudes de ses élèves et mieux disposé à les encourager. David, pas plus que Brenet, ne permettait qu'on commençât à peindre avant d'avoir appris à dessiner purement; mais il savait voir sur un dessin même, il le disait, si un artiste était préparé à sentir l'effet et le coloris, et déterminer le moment où il devait prendre la palette. Il ne détourna pas son nouvel élève de peindre; il l'y engagea, au contraire, et bientôt même le fit travailler avec lui à quelques-uns des grands ouvrages qui excitaient alors l'enthousiasme des jeunes artistes.

M. Charles Lenormant, dans la très-habile biographie qu'il a publiée de Gérard [1], a bien apprécié la situation particulière et en quelque sorte privilégiée du jeune peintre dans l'atelier des *Horaces* : « Le seul peut-être parmi ses condisciples, il savait, dit-il, ce dont il était question quand le maître parlait des merveilles de l'Italie. David avait eu besoin de se refaire écolier, pour apprendre ce que Gérard avait

[1] *François Gérard, peintre d'histoire. Essai de biographie et de critique*, par Ch. Lenormant, membre de l'Institut. Paris. 1846.

respiré dans les premières émanations de l'air natal. Les épreuves des concours révélèrent bientôt une capacité naturelle, que de si heureuses circonstances avaient rapidement développée, et le talent de Gérard commença à mériter qu'on en devînt jaloux. »

Cependant il ne put obtenir le prix académique. Il concourut à deux reprises. En 1789, le sujet proposé était *Joseph reconnu par ses frères;* le tableau de Gérard, qui est actuellement au musée d'Angers, est bien composé et remarquable par le mouvement. Ce fut Girodet qui remporta le premier prix, Gérard n'eut que le second; mais son camarade vainqueur ne se dissimulait pas tout ce qu'il avait à redouter d'un pareil concurrent. Dans une lettre datée de Rome, et qui fait honneur à tous deux; il écrivait : « Sans l'injustice de l'Académie, nous serions partis ensemble, et lui le premier. » L'année suivante, Gérard ne put pas même aller jusqu'au terme du concours. La mort de son père vint interrompre son travail et lui arracher un succès qui paraissait assuré.

Tout fut bien changé, dès ce moment, dans l'existence de François Gérard. Au lieu d'aller à Rome achever tranquillement son éducation d'artiste et jouir de tous les avantages attachés au titre de pensionnaire de l'Académie, il ne s'y rendit, avec sa mère et ses deux jeunes frères, que pour y vivre, s'il était possible, dans des conditions qu'il ne devait plus désormais espérer en France. Ce second séjour en Italie, qui fut le dernier, dura une année à peine : Gérard fut ramené dans son pays par la nécessité de veiller sur les intérêts de la famille dont il était le chef à vingt ans. Il espérait encore sauver quelques débris de fortune qui lui restaient; bientôt tout fut anéanti. Puis, coup sur coup, il fut frappé par la mort de sa mère, par celle de l'un de ses frères, et resta seul chargé du soin de l'autre, moins âgé que lui de dix ans, et d'une jeune sœur de sa mère, M[lle] Marguerite Matteï, qu'il ne tarda pas à épouser.

Le courage qu'il déploya à cette époque difficile de sa vie, luttant contre la pauvreté et n'oubliant pas l'art, est digne de tous les éloges. Le jeune ménage était loin de posséder même le nécessaire. Il arriva plus d'une fois à Gérard, au témoignage d'un de ses confidents les plus intimes, d'être obligé d'aller se promener au soleil avec sa femme, quand il avait trop froid, pour épargner de quoi faire cuire ses pommes de terre : c'étaient là ses repas. Son maître David le soutenait de ses exemples et de ses leçons, recevant même volontiers ses avis, et lui faisant partager quelquefois ses travaux. C'est ainsi que Gérard travailla au tableau où David représenta Lepelletier de Saint-Fargeau, son collègue à la Convention, qui venait d'être assassiné par un garde du corps; c'était peu de temps avant que fût peint le célèbre portrait de Marat. La tête de Lepelletier est de la main de David; le torse, qui est nu en partie, et presque tous les accessoires sont de son élève. Un jour, dit un critique bien connu, M. Jal, qui tenait ce récit d'un des plus anciens amis de David, quelqu'un vint voir dans l'atelier les deux portraits. « David brossait la couverture verte qui est sur la baignoire où le tribun est étendu... il continua de peindre. Son visiteur le complimenta sur la beauté de son tableau et lui dit : « Citoyen, est-il vrai que Lepelletier de Saint-Fargeau n'est pas de ta main? — Cela est vrai, citoyen. — Et pourquoi n'as-tu pas fait à ce député l'honneur de le peindre? — C'était un noble, lui; celui-ci (montrant Marat, puis touchant sa peinture avec le manche de son pinceau), celui-ci était plébéien : on le fait avec le cœur [1]. »

Vers le même temps, un décret de la Convention ayant mis au concours la peinture de la *Séance du 10 août*, David voulut que ses élèves les plus distingués prissent part à l'épreuve. L'esquisse dessinée par Gérard obtint dix-huit voix sur vingt-trois, et le Jury des Arts lui accorda le premier prix. Le tableau devait être achevé dans l'espace de dix-huit mois, et vingt mille francs étaient promis à l'auteur; mais Gérard ne toucha pas les vingt mille francs et ne peignit pas cette composition. Elle eut le même sort que le *Serment du Jeu-de-Paume*, de David, conception semblable, dont il n'existe aussi que l'esquisse et la gravure. On ne manqua pas, sous la Restauration, quand les faveurs dont Gérard fut comblé excitèrent l'envie contre lui, de lui opposer ce 10 *août* longtemps oublié; on assurait même que son auteur l'avait détruit, et si l'on en rappelait le souvenir, ce n'était pas, on le pense bien,

[1] A. Jal, *Esquisses, pochades sur le Salon de* 1827. Paris, 1828; in-8°.

pour lui faire honneur, comme il eût été juste, de la beauté du dessin, de la clarté de la composition, de l'énergie qui y est partout empreinte; on l'accusait d'avoir représenté le roi et la reine assistant à la séance dans une attitude peu digne d'eux-mêmes et d'un pareil moment. Le dessin existe; on peut le voir aujourd'hui dans la collection du Musée du Louvre, qui l'a acquis à la vente faite après la mort de l'artiste, en 1837. Il est certain qu'un homme devenu le premier peintre du roi devait regretter alors d'avoir représenté la révolution triomphante et figuré Louis XVI et Marie-Antoinette, vers qui, dans le dessin, tous les regards et toutes les mains sont dirigés, comme des vaincus qui supportent mal leur défaite; c'est là un reproche qui peut être juste, même au point de vue de l'art; néanmoins il faut reconnaître la beauté réelle d'une peinture dont David avait dit, peut-être avec un peu de passion républicaine, qu'il donnerait la moitié de son avenir pour avoir écrit une telle page d'histoire !

Si cet ouvrage, dont la toile resta ébauchée, ne rapporta pas à l'artiste le profit qu'il en devait attendre, du moins le succès obtenu dans un concours public ne fut pas inutile à sa renommée, et le mit désormais à l'abri des réquisitions ; car déjà Gérard s'était vu sur le point d'abandonner ses travaux.

En 1793, quand la Convention avait ordonné le départ de la première réquisition, Gérard, qui s'y trouvait compris, avait obtenu d'entrer dans l'arme du génie. On a expliqué comment, grâce à l'intervention de David, il évita de partir pour l'armée. Le grand peintre prenait à son élève un véritable intérêt ; il voulut le servir à sa manière, et, afin qu'un tel talent ne fût pas perdu pour la France, il fit inscrire son jeune élève au nombre des jurés du tribunal révolutionnaire. De telles fonctions, il faut en convenir, n'étaient guère faites pour un artiste, quelles que fussent d'ailleurs ses opinions; mais un refus n'eût pas été sans péril. Gérard trouva mille excuses pour se faire dispenser : il affecta des infirmités graves, il produisit des certificats de médecins, et il ne parut que très-rarement au tribunal. On dit même qu'il ne prit part qu'à deux jugements, et l'on raconte, au sujet de ses feintes maladies, qu'on le voyait toujours au Louvre, où il habitait, se traîner publiquement dans les escaliers, appuyé sur des béquilles. Un jour, Mme de Wailly (depuis la comtesse Fourcroy) l'aperçut qui, ne se croyant vu de personne, montait lestement l'escalier, ses béquilles sous le bras. Comme il paraissait effrayé de cette rencontre : « Soyez tranquille, lui dit Mme de Wailly, je ne vous trahirai pas. » C'est d'elle-même qu'on tient l'anecdote.

A cette époque difficile de sa vie, François Gérard, pressé de tirer parti de son talent, dessina pour les frères Didot plusieurs suites de compositions destinées à orner des éditions de luxe. Quelques travaux du même genre, exécutés précédemment pour d'autres libraires, et restés anonymes, avaient-ils attiré leur attention? nous l'ignorons; ce qui est certain, c'est qu'il fit pour les grandes éditions de Virgile et de Racine, pour le poëme de *Psyché* de la Fontaine, pour *Adonis*, pour *Daphnis et Chloé*, quarante dessins qui furent gravés au burin. David disait que ces compositions auraient toutes produit de fort bons tableaux ; on peut affirmer tout au moins qu'elles annonçaient dans le jeune peintre une grande abondance d'idées, une souplesse extrême; quelques-unes étaient empreintes d'une grâce vraiment charmante, et dans toutes on remarquait cet art de l'arrangement qui fut toujours une des plus grandes qualités de Gérard. Ces dessins furent exécutés entre les années 1794 et 1800.

Gérard n'attendit pas la renommée jusque-là. Ses camarades Fabre et Girodet l'avaient déjà conquise, et il ne le voyait pas sans envie, en envoyant de Rome, le premier, une figure d'*Abel* accueillie à Paris, dès 1791, avec un véritable enthousiasme; le second, l'*Endymion*, exposé au Salon de 1793, et, l'année suivante, *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès*. Telle était cependant alors sa pauvreté, qu'il lui eût été impossible d'entreprendre à son tour une œuvre considérable, capable de fixer l'attention du public, sans la généreuse amitié d'Isabey, avec qui il s'était lié chez David. Déjà en faveur à l'ancienne cour, Isabey, quand il était fort jeune encore, avait retrouvé, au lendemain de 93, sa première vogue comme peintre de miniature, et n'était pas moins recherché comme homme du monde. Il résolut de faire profiter son ami de la notoriété dont il jouissait lui-même, et il lui proposa de lui servir de modèle. Le portrait en pied où Gérard a peint Isabey tenant par la main sa jeune fille figura à l'Exposition de 1796 ; il est aujourd'hui placé au Louvre, dans la salle des Sept-Cheminées, et c'est, à notre avis, de tous les ouvrages

de Gérard appartenant au Musée, celui qui donne de son talent l'idée la plus haute et la plus complète. On a souvent remarqué qu'il fallait ranger parmi les meilleures œuvres des peintres célèbres, les portraits qu'ils ont faits d'eux-mêmes ou des personnes de leur famille qui leur étaient le plus chères. A ce compte, celui dont nous parlons est un vrai portrait de famille. « Ce qui frappe, en effet, dès le premier coup d'œil, lorsqu'on se trouve en face de ce beau portrait d'Isabey, dit M. Henri Delaborde, dans une



CORINNE.

étude remarquable par la justesse et la fermeté des appréciations [1], c'est une expression de vérité sans excès, mais profondément ressentie, c'est l'accent du talent épris de sa tâche et la poursuivant jusqu'au bout avec le même entrain. A coup sûr la science ne fait pas ici défaut au sentiment du peintre; on trouverait difficilement parmi les œuvres appartenant au même genre une œuvre plus correcte de tous points; mais cette science est si discrète, elle tend si peu à prédominer, qu'on l'oublie en quelque sorte, et que même certains partis pris en vue de l'effet gardent le caractère de la simplicité et de la vraisemblance. Isabey, debout et tenant par la main sa fille, enfant de quatre à cinq ans, s'arrête à l'angle de deux escaliers,

[1] *La peinture de portrait en France. Œuvre de François Gérard.* — *Revue des Deux Mondes* du 15 octobre 1856.

dont l'un, à gauche, va se perdre dans le haut de la toile, et l'autre vu de face, ou plutôt pressenti, grâce aux lignes précipitées de la voûte qui le surmonte, aboutit à une porte ouverte sur un jardin. Ce fond, parfaitement disposé pour laisser aux deux figures l'importance et le relief nécessaires, n'est pas, ainsi qu'il arrive d'ordinaire dans les grands portraits, un fond de fantaisie. A l'époque où Gérard peignit Isabey, celui-ci, comme plusieurs autres artistes, avait un logement au Louvre, et les détails d'architecture reproduits par le peintre ne sont qu'un trait de ressemblance de plus dans cette véridique image. Ne sent-on pas d'ailleurs que le modèle est représenté chez lui, et le choix même du costume n'indique-t-il pas un homme surpris dans les habitudes familières de sa vie ? Une veste flottante en velours noir, une culotte de couleur verdâtre, des bottes à revers, et, pour l'enfant, une robe blanche sans ornements d'aucune sorte, un bonnet d'où s'échappent des mèches de cheveux indociles, voilà certes des éléments d'ajustement bien différents de la magnificence pittoresque à laquelle on était depuis longtemps accoutumé. Avec de si humbles ressources, Gérard a su pourtant donner aux lignes générales de sa composition une véritable plénitude et aux formes de détail une élégance sans affectation, qui, loin de mentir à la réalité, l'épure seulement et la confirme. » A ce jugement si bien motivé, nous n'ajouterons qu'un seul trait, c'est que la couleur, très-ferme dans les têtes, légère et spirituelle dans les accessoires, partout solide et d'une grande unité, est plus distinguée peut-être dans ce portrait que dans aucun autre du peintre. Les portraits, on l'a dit avant nous, sont les véritables chefs-d'œuvre de Gérard : il n'était pas inutile d'insister sur celui qui décida de son succès et qui reste un de ses meilleurs titres de gloire.

Isabey ne se borna pas à ce facile effort dans l'intérêt de son jeune ami. Son portrait, peint en 1795, ne fut exposé que l'année suivante ; mais déjà, grâce à lui, Gérard avait pu envoyer au précédent Salon un tableau qui lui avait donné rang parmi les peintres d'histoire. Nous voulons parler du *Bélisaire*, qui est encore aujourd'hui un de ses ouvrages les plus populaires. Isabey l'avait commandé et payé d'avance, sachant bien que, sans ce secours, le peintre ne pourrait se détourner de travaux plus obscurs mais plus lucratifs. Il le garda quelque temps à ses risques et périls ; plus tard, l'ayant revendu à l'ambassadeur de Hollande, M. Mayer, à un prix plus élevé qu'il ne l'avait acheté, il contraignit son ami d'accepter le bénéfice de ce marché. Le tableau de *Bélisaire*, acquis dans la suite par le prince Eugène, est resté dans la galerie Leuchtenberg, à Munich, où M. Lenormant fut admis à le voir en 1834 [1]. Nous sommes heureux de pouvoir appuyer notre jugement sur celui qu'a porté un homme compétent, en présence du tableau même ; car la plupart des personnes qui en parlent n'en connaissent que la gravure exécutée plus tard par Boucher-Desnoyers, ou la réduction faite pour cette gravure par Mérimée père, et qui a été longtemps dans la galerie Sommariva. Pas plus que le *Bélisaire* de David, que l'on avait vu quelques années auparavant, privé de la vue et implorant par la voix de son jeune guide la pitié des passants, celui de Gérard n'était historique. Les peintres et les poëtes ont usé largement de la liberté que leur accorde Horace : enchérissant toujours dans le récit des infortunes du général bysantin, ils en ont fait peu à peu le type romanesque et faux du grand homme victime de l'ingratitude et de l'envie. On peut dire que Gérard a fermé la série des malheurs que ce héros trop fameux a soufferts en peinture. Dans sa composition, le vieillard aveugle et mendiant est représenté, non plus guidé par son compagnon, mais devenu à son tour son soutien : il porte l'enfant, blessé de la piqûre d'un serpent et déjà près d'expirer ; la nuit approche, il cherche à se diriger seul, à l'aide de son bâton, le long d'un abîme qu'il côtoie. Tous les éléments de la terreur et de la pitié se trouvent réunis dans ce groupe ; c'est ainsi du moins qu'en jugeaient alors des amateurs habitués à chercher dans la peinture sérieuse les éléments de la tragédie classique. Trente ans plus tard, on disait, en parlant du même tableau, que le peintre y avait pris les devants sur l'école romantique ; tant il est vrai que l'expression des idées littéraires et morales est toujours goûtée en France, même dans les arts où sa place n'est que secondaire. Ajoutons que Gérard avait montré dans cet ouvrage les qualités les plus essentielles de la peinture, une grande correction

[1] Cette collection a été depuis transportée en Russie.

de dessin, un style assez large et une couleur vigoureuse. « Ce tableau, dit M. Lenormant, est exécuté avec une hardiesse sans égale, et le fond surtout, dont la mélancolie produit une grande impression, est une des choses les plus vivement peintes que nous ayons rencontrées[1]. » A la même Exposition, on avait vu, et les connaisseurs avaient admiré un admirable portrait de Mlle Brongniart, d'un dessin très-simple, très-pur,



BÉLISAIRE

posé avec la fermeté d'un maitre, peint avec une légèreté et une justesse qui, en donnant à cette jeune figure tout son caractère, laissaient à sa beauté sa fleur naturelle.

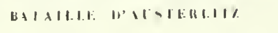
Gérard, encore à peine connu, était dès lors dans toute la force de son talent, et ses meilleurs ouvrages, selon nous, dans le genre où il a particulièrement excellé, sont ceux de cette époque. Aux deux portraits que nous venons de mentionner, de 1795 et 1796, il faut joindre, en effet, ceux qu'il avait déjà peints

[1] *François Gérard, peintre d'histoire*, p. 54.

antérieurement, de ses deux frères et de sa mère : celui de son jeune camarade Gros, qui est aujourd'hui au Musée de Versailles ; ceux de M. Pierre Bazin, de Mme de La Grange ; puis, de la même année que le portrait de Mlle Brongniart, ceux de Mme Barbier-Valbonne, cantatrice célèbre, et d'Alexandre de Humboldt, alors au début de sa glorieuse carrière, et dont le peintre devait tracer encore une fois l'image dans les dernières années de sa vie. Tous les portraits de Gérard, à cette date, sont des morceaux supérieurs par la sincérité en face de la nature, par l'accent de vérité qu'ils portent et la liberté avec laquelle ils sont peints. On peut appliquer à tous ce qu'a dit de l'un d'entre eux le critique que nous citions tout à l'heure, et qui a jugé plus sévèrement les ouvrages achevés par Gérard à une époque postérieure[1] : « Rien de factice, mais aussi rien qui sente le hasard dans la composition et dans le style... Tout atteste chez le peintre une rare pénétration et une habileté singulière à choisir au moins la vérité. Seulement, et c'est là ce qui caractérise le talent de Gérard à cette époque, le choix se fait sans hésitation : la main est prompte et sûre, le pinceau soigneux, mais exempt de sécheresse. Nulle trace d'étude pénible, nul indice d'effort ni de longues investigations. Le sentiment se traduit avec une aisance vraiment magistrale, et la délicatesse même des intentions semble résulter d'une inspiration spontanée. »

Le portrait d'Isabey fut le premier de ces portraits en pied de grandeur naturelle, dont l'esprit ingénieux de Gérard s'est plu à faire de véritables tableaux, où le caractère du modèle est démêlé et mis en scène avec une sagacité et un savoir-faire remarquables, où tous les accessoires, groupés de manière à compléter la physionomie du personnage, concourent à la ressemblance et font comme ressortir l'homme intérieur. Ils accrurent beaucoup la renommée de l'artiste et furent la source de sa fortune. Il s'en faut bien, toutefois, qu'ils soient tous à la hauteur du premier, qui lui révéla à lui-même son talent en ce genre. Dans celui-ci et d'autres en petit nombre, tout est précis et tout est sobre ; les personnes sont posées simplement et dans leur caractère ; les détails fidèles sans mesquinerie, peints avec souplesse et dans une localité de tons excellente, paraissent s'effacer autour des figures, en les faisant valoir. Déjà, dans le portrait de la famille d'Auguste, orfèvre célèbre sous le Directoire, on peut apercevoir une tendance fâcheuse à préférer un effet piquant à l'unité de l'ensemble et à mettre en relief quelques circonstances d'un médiocre intérêt au détriment du sujet véritable. Dans cette peinture, encore très-distinguée, Auguste, sa femme et ses deux jeunes fils sont groupés autour d'une table sur laquelle une lampe est posée. Il suffira de faire remarquer que le jour qui s'en répand ne donne en plein que sur une seule figure, celle de l'un des enfants, effleure à peine le second, n'éclaire que la moitié du visage du père et laisse entièrement dans l'ombre la tête de la jeune mère, qui a cependant la première place dans la composition, et sur laquelle il semblerait que la lumière, aussi bien que l'intérêt, dussent être particulièrement concentrés. Le portrait de Mme Morel de Vindé et de sa fille est de la même année. La jeune fille est assise à son piano, devant une fenêtre ; elle tourne le dos au spectateur, mais par un mouvement contraint auquel, à force d'adresse, le peintre a su conserver de la grâce, elle se retourne, de manière à présenter son visage de trois quarts, vers sa mère debout auprès d'elle, et elle lui prend la main en la regardant avec tendresse. On sent tout d'abord, en face de ce portrait comme devant tant d'autres que Gérard a peints par la suite, que ce n'est pas seulement une image fidèle qu'il a voulu produire, mais une composition qui fit honneur à la pénétration de son esprit. Il s'y est donné pour tâche, on le voit trop, d'exprimer à la fois la tendre affection qui unit la mère et la fille, les goûts studieux et les talents de la jeune personne, et de faire avec ces deux figures un tableau complet. Plus tard il usera avec peu de discrétion quelquefois de cet art de la mise en scène qui était le sien par excellence, et il donnera plus d'importance encore au côté extérieur de la composition, aux dépens du sentiment et de la vérité. Pour tout dire dès à présent, dans ses portraits, Gérard semble s'être préoccupé avant tout de faire jouer aux personnages qui posaient devant lui un rôle conforme à celui qu'ils tenaient dans le monde ; et pour mieux réussir, il ne s'est pas borné aux moyens les plus dignes d'un talent élevé et les moins accessibles au talent vulgaire, l'expression de la physionomie, la vérité du geste et celle du costume, qui fait aussi partie de la ressemblance ; il a entouré ses

[1] M. Henri Delaborde. *Revue des Deux Mondes* du 15 octobre 1856.



BATAILLE D'AUSTERLITZ

modèles d'un luxe surabondant de détails et d'attributs, exagérant le caractère familier des uns, fastueux des autres; en sorte que l'on s'aperçoit toujours qu'ils sont montés sur un théâtre où la grandeur est guindée, où le naturel est étudié, où la grâce elle-même n'est pas sans recherche. Un juge peu suspect de prévention défavorable à Gérard, a lui-même remarqué qu'il manque à la plupart de ses portraits « ce que les Italiens ont nommé l'*évidence;* les personnages qu'il a représentés se reconnaissent encore plus à leur attitude, à leur mouvement, au choix et à l'arrangement toujours ingénieux des accessoires, qu'à la reproduction identique de leurs traits. Chez Holbein, l'effet a lieu du centre à la circonférence; dans Gérard, c'est souvent de la circonférence au centre qu'il se produit [1]. »

Les qualités l'emportent toutefois de beaucoup sur les défauts dans les portraits que Gérard peignit à cette époque de la maturité de son talent, où il cherchait moins à obtenir des applaudissements qu'à se contenter lui-même. La foule allait venir dans son atelier; mais il y était encore solitaire lorsqu'il travaillait au tableau célèbre de *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour*. Grâce à la tranquillité que lui avaient procurée la générosité d'Isabey et le succès du *Bélisaire*, il put composer et achever cette œuvre à loisir. « La sculpture antique, a dit Quatremère de Quincy, a rendu le sujet de l'*Amour et Psyché* tellement propre à l'art du ciseau, que le peintre qui prétend se l'approprier court l'un ou l'autre risque, soit de sortir, par trop d'action, des termes propres à une volupté idéale, soit de condamner le prestige de la couleur à une sorte d'abnégation de cette expression physique qui est sa principale propriété. » Gérard n'a pas échappé à ce double danger. En faisant choix d'un sujet tout idéal, dont la pureté de formes et la chasteté de la statuaire antique pouvaient lui offrir des modèles, il a un peu trop oublié qu'un Amour qui n'est pas de marbre doit être ému et passionné, et que Psyché personnifie l'âme qui s'ébranle au premier souffle de la passion. A force de raffiner l'expression d'une pensée métaphysique, il a ôté à sa figure l'animation de la vie. L'inspiration était élevée et poétique; mais, nous le dirons, quelle que soit la renommée dont ce tableau jouit encore, l'exagération de la grâce y dégénère en afféterie, la couleur y est glaciale, et la forme, que le peintre croyait épurer et simplifier, manque de consistance et de précision. Exposé au Salon de 1798, ce tableau fut l'objet de nombreuses et vives critiques. La plus mordante fut celle que formula le sculpteur Giraut, le même qui engagea plus tard une polémique avec Emeric David : s'attachant aux défauts techniques de la peinture, à la mollesse et à l'incorrection du modelé, particulièrement dans la poitrine de la figure de Psyché, il demanda « si les côtes y étaient peintes en long ou en large. » Le tableau ne fut point acheté. Trois ans après, il était encore dans l'atelier de Gérard, lorsque deux de ses amis, l'architecte Fontaine et M. Le Breton, qui fut secrétaire de la quatrième classe de l'Institut, se cotisèrent pour l'acquérir au prix de 6,000 francs. Plus tard il fut cédé au général Rapp; et c'est à la vente faite à la mort du général, en 1822, que le Musée l'acquit pour la somme de 22,100 francs.

Ces circonstances ne laissèrent pas d'exercer une grande influence sur la carrière de Gérard; il resta longtemps, en effet, sans entreprendre de nouvelle composition, et sa réputation comme peintre de portraits s'étendant et s'affermissant de jour en jour, il se voua entièrement à ce genre de peinture pendant plusieurs années. C'est alors qu'il peignit le portrait de Mme Regnault de Saint-Jean d'Angély, modèle de grâce sans recherche, de fermeté sans sécheresse, dans lequel la beauté suave de l'original prêtait merveilleusement à l'art et ajoutait un grand charme à la délicatesse d'un pinceau tout à fait admirable; puis, dans les années suivantes jusqu'au début de l'Empire, il exécuta, on pourrait dire il composa avec un esprit et une habileté rares les portraits du général Moreau, de Darcet, de Poisson, de Suard, de Canova, de son ami Le Breton, de Mme Récamier, ceux enfin du Premier Consul, de Mme Lætitia et de Joséphine. Quelques-uns de ces portraits sont bien connus : on a revu récemment celui de Mme Récamier, à la vente qui a suivi la mort de M. Lenormant, son neveu, et le prix auquel il a été retiré prouve que l'œuvre de Gérard n'avait point baissé dans l'estime des connaisseurs. On sait qu'avant de s'adresser à lui, Mme Récamier avait eu d'abord l'idée de se faire peindre par David : elle lui donna même plusieurs séances; puis, soit

[1] *François Gérard*, par M. Lenormant.

que l'artiste fût détourné par d'autres occupations, soit, comme l'ont cru quelques personnes, que la fantaisie qu'il avait eue de représenter son modèle le col et les bras nus, sans chaussures, étendue sur un lit de repos, eût blessé la susceptibilité de Mme Récamier, le portrait resta inachevé, et Gérard vint un jour confier respectueusement à son maître la demande qui lui était adressée. David l'engagea vivement à y satisfaire. Mais quand, plus tard, Mme Récamier, n'ayant pas renoncé à être peinte de sa main, se présenta à son atelier : « Madame, lui dit David, les dames ont leurs caprices; les artistes en ont aussi. Permettez que je satisfasse le mien. Je garderai votre portrait dans l'état où il se trouve. » L'ébauche, fort belle mais inachevée, est aujourd'hui au Musée du Louvre. Elle semble avoir inspiré Gérard, qui a modifié, il est vrai, l'attitude et les accessoires, mais qui a choisi la même donnée que son maître. C'est dans une salle de bain, sous un péristyle dont les colonnes laissent entrevoir un bassin rempli d'eau et des arbrisseaux en fleur, que la jeune femme est assise, dans une attitude pleine de grâce et d'abandon. Ici encore, elle a le col, les bras et les pieds nus; ce qui prouve bien qu'avant de retourner chez David elle avait d'avance accepté ses conditions; derrière le siége où elle repose est placée une corbeille pleine de linge; tout indique d'une manière précise le moment que le peintre a choisi, et il faut bien le dire, un esprit moins fin que Gérard aurait pu être entraîné, par le négligé du costume et l'intimité de la situation, à donner le change sur la charmante modestie et la grâce familière qu'il s'agissait d'exprimer.

Le portrait de Napoléon en costume impérial, peint en 1805, a de la majesté, de la grandeur et du style. Ici la richesse des accessoires, tous historiques d'ailleurs et fidèlement représentés, n'est pas un hors-d'œuvre, et leur profusion n'envahit point la composition en diminuant l'effet de la figure; ils ne font que le rehausser. Le portrait de l'impératrice Joséphine, exécuté en 1807, est le digne pendant de celui de l'empereur, mais n'égale peut-être point celui que Gérard avait fait de Joséphine, quand elle était madame Bonaparte et qu'il lui rendait visite à la Malmaison, avec ses amis, l'architecte Fontaine, chargé de restaurer et d'orner cette résidence, et Isabey, qui en avait décidé l'acquisition et qui en était un des hôtes les plus aimés. Gérard avait travaillé à la décoration de la Malmaison avec Girodet. Là, il avait vu, revenant des Pyramides et de Marengo, celui que David appelait *son héros;* là aussi il connut, sans doute pour la première fois, Eugène de Beauharnais et sa sœur, depuis la reine Hortense; Caroline Clary, depuis madame Murat et ensuite reine de Naples; et sa sœur, qui fut mariée à Bernadotte et devint reine de Suède; et Talleyrand, et Murat, et Rapp et Duroc, et tant d'autres personnages dont il devait faire les portraits. De bonne heure il avait été recherché par tout ce qu'il y avait alors de distingué dans la société parisienne. Quoique son éducation eût été peu soignée, son intelligence était si prompte, si déliée, son goût si juste et si délicat à saisir les nuances, qu'il acquit naturellement tous les avantages d'un esprit cultivé. Il s'intéressait à toute espèce de science, aimait la musique, les lettres, lisait beaucoup ou se faisait lire, quand son travail ne demandait pas une trop sérieuse application. De plus, entouré, jeune encore, de tous les hommes éminents de son temps, il eut le bon esprit de les écouter attentivement. C'est ainsi qu'il s'appropria ces connaissances variées qui lui permirent toute sa vie, quel que fût l'hôte nouveau de son atelier, quelque conversation que l'on engageât avec lui, de la soutenir brillamment, et surtout avec un tact parfait. Le prince de Talleyrand, qui s'y connaissait, disait avoir trouvé en lui toutes les qualités propres à la diplomatie.

Ces dons de l'homme du monde déterminèrent la vogue du peintre de portraits. Le nombre de ceux qu'il peignit est énorme. En 1808 seulement, il en exposa douze au Salon; en 1810, quatorze. Il gagna des sommes considérables, et quoiqu'il fût fastueux et quelquefois prodigue, il vécut toujours dans une grande aisance. Une personne qui a été longtemps auprès de lui, qui a travaillé sous ses yeux et l'a connu mieux qu'aucune autre, a laissé quelques précieuses notes qui répandent la lumière sur son caractère et sur les habitudes de sa vie. « Il aimait l'ordre par instinct et par principe, dit-elle, et se riait de tout son cœur de la manie générale qu'on a d'allier presque toujours l'idée du génie à celle du désordre. Il avait horreur du désordre, qu'il trouvait nuisible à tout. Sa fortune s'est faite par la force des choses; il n'a jamais su faire une affaire, et lorsqu'il a cédé une ou deux fois en sa vie aux sollicitations de ses amis pour en essayer par leurs

mains, il a perdu tout l'argent qu'il y avait mis; du reste, il ne touchait pas à son argent. S'il arrivait qu'il passât par ses mains, il le portait aussitôt à Mme Gérard, qu'il qualifiait à juste titre de son ministre des finances. Il disait toujours qu'il n'entendait pas *la propriété*, et c'était vrai. Par suite de tout cela, il n'avait guère que cinq francs de monnaie dans sa poche. Pour ne pas avoir à essuyer les remontrances du ministre des finances, il lui est arrivé plus d'une fois d'emprunter à un ami pour prêter à un autre. Et, au bout de quelque temps, il disait à sa femme : « Tu auras soin de remettre à..., 1,000 francs qu'il m'a prêtés. » Il fallait bien en passer par là, même sans sermon. — Je dois faire remarquer, dit encore Mlle Godefroid, qu'il n'a jamais abusé de sa haute considération. Le prix de ses portraits en pied (figure seule) était de 10,000 francs, à très-peu d'exceptions près, et n'a jamais dépassé 12,000 francs, pour les souverains comme pour les particuliers, à moins que ce ne fût une famille entière, comme celles de Mme Murat, de Mme Lannes, etc. Cette brillante partie de ses travaux, qui aurait parfaitement suffi pour la carrière de bien d'autres artistes, et qui a servi utilement sa fortune et sa réputation, cette succession continuelle de demandes de portraits, n'étaient souvent à ses yeux que des incidents contrariants et des entraves pour sa véritable carrière. Aussi tenait-il, relativement, le prix de ses portraits haut et celui de ses tableaux très-modéré. »

Gérard n'était pas dupe, en effet, de l'engouement de ses amis; il sentait où devaient l'entraîner des applaudissements trop facilement accordés, et, s'il n'avait pas le courage d'y résister, il se disait à lui-même qu'il n'avait rien à opposer aux nouveaux ouvrages de David ni à ceux de ses camarades, Girodet, Gros et Guérin. Depuis sa *Psyché*, il n'avait pas produit un tableau. En 1806, il peignit les *Trois Ages*, qui furent exposés deux ans après. C'est une composition habilement arrangée, comme on en peut juger par la gravure de Raphaël Morghen, mais la peinture en est faible, molle et fade, et nous en parlons d'après notre impression personnelle; car le tableau, qui a appartenu à Caroline Murat, est resté à Naples, où nous l'avons vu. Il n'est plus possible de juger l'*Ossian*, peint en 1809, que sur des répétitions exécutées plus tard par le peintre lui-même ou sous sa direction. Le tableau original, acheté par le roi de Suède, Charles-Jean, a péri en mer avec le vaisseau qui le portait. Il en existe une répétition à Stockholm; une autre a appartenu au prince Eugène; elle a été longtemps à Munich, d'où elle a été transportée en Russie avec toute la galerie de Leuchtenberg.

Mais, dès lors, Gérard travaillait à une des œuvres les plus considérables qu'il ait entreprises, et la plus marquante de celles qu'il acheva sous l'Empire, la *Bataille d'Austerlitz*, qui ne fut terminée et exposée qu'en 1810. La bienveillance de l'impératrice Joséphine, qui l'avait nommé son premier peintre, paraît ne pas avoir été étrangère au choix qui fut fait de Gérard, entre ses rivaux, pour exécuter ce grand ouvrage. Il dut en soumettre une esquisse à l'empereur. L'élève et la confidente habituelle de Gérard, à qui nous avons déjà fait un emprunt, raconte, à ce propos, qu'ayant pris jour avec M. Fontaine, l'architecte, ils se rendirent ensemble à Saint-Cloud; « mais l'empereur, dont la vie était un peu compliquée, ne put les recevoir à l'heure dite. Gérard avait fait l'effort surnaturel de se lever à sept heures du matin. Après quelques moments d'attente, fatigué, bouillant d'impatience, prêt à échapper des mains de M. Fontaine, qui lui faisait toutes sortes de petites raisons pour lui faire prendre patience, M. Fontaine imagina de le faire coucher, pour gagner du temps; mais, au bout de tout cela, l'empereur n'étant pas encore libre, Gérard remonta en voiture, et ce fut partie remise. » L'esquisse fut agréée, toutefois. Gérard avait choisi le moment décisif de la bataille, celui où le général Rapp vient annoncer à Napoléon la défaite de la garde impériale russe, et amène prisonnier le général Repnin. L'empereur est à cheval, au milieu de ses généraux, parmi lesquels on distingue les maréchaux Bessières et Berthier, les généraux Duroc, Junot et d'autres encore; car sur la toile on ne compte pas moins de douze personnages principaux, y figurant avec leur ressemblance complète. Gérard devait réussir sans doute dans cette partie de sa tâche ; on assure qu'il avait la modestie de se récuser sur le reste de la composition, disant qu'il n'avait jamais ni dessiné un cheval, ni même tenu une bride. A vrai dire, si la vie manque aux chevaux qu'il a peints, l'animation manque même aux personnages. « En dépit du mouvement qu'ils se donnent pour paraître animés, dit M. Delaborde, l'immobilité pèse sur tous ces groupes, et la lourdeur

du ton général ajoute encore à l'impression produite par l'aspect consterné du tableau. Qui devinerait le soleil d'Austerlitz, ce radieux soleil de la victoire, dans cette pâle lueur éclairant timidement un coin du ciel, tandis que les héros de la journée restent comme enveloppés d'une brume verdâtre? Même envisagées comme portraits, les figures de l'empereur, de Rapp et des officiers généraux qui les entourent l'un et l'autre sont véritablement défectueuses. On croirait qu'elles ont été taillées dans le bois, et le vide du modelé intérieur faisant d'autant plus ressortir la dureté des contours, il résulte de ce contraste une expression



PSYCHÉ ET L'AMOUR.

générale d'inertie bien différente de l'animation tempérée qui distinguait les œuvres précédentes. » Les véritables qualités de cette vaste composition étaient encore les qualités habituelles de Gérard, l'intelligence et l'ordre dans l'arrangement. Ce n'est point là une conception puissante et chaleureuse, comme celle des batailles de Gros, qui fait saisir à la fois tous les mouvements du combat et résume la composition entière dans les principales figures; mais on y reconnaît la clairvoyance d'un esprit judicieux et froid, et cette clarté d'ordonnance que M. Guizot admirait, en effet, dans le *Salon de* 1810, un des premiers écrits de sa jeunesse. La vraie difficulté d'un pareil tableau était de faire figurer comme auteur principal des mouvements de la bataille celui qui les dirigeait immobile; c'est là précisément que Gérard déploya les ressources propres à son esprit, au point qu'il fit de cette difficulté même une beauté, en montrant le

dénoûment de la journée dans le lointain, où on aperçoit l'ennemi vaincu et fuyant, tandis que les chefs de l'armée victorieuse sont réunis au premier plan, et en opposant le mouvement rapide du général qui accourt annoncer la victoire à l'impassibilité du chef suprême, qui n'a plus rien à apprendre, parce qu'il a tout ordonné, tout prévu. Napoléon dut être satisfait. On a prétendu cependant que, jaloux à l'excès, comme toujours, de toute part faite dans sa gloire à ses lieutenants, il aurait dit que Rapp était ici le héros de la journée. Si ce propos a été tenu, il a été aussitôt suivi d'une approbation non douteuse : Napoléon envoya au Salon plusieurs de ses officiers qui n'étaient point à Austerlitz, en leur disant : « Allez voir comme nous étions : c'est parfait. »

La *Bataille d'Austerlitz* était destinée à être placée en plafond dans la salle du Conseil d'État, aux Tuileries, autre difficulté non moins grave pour un pareil sujet. Il ne fallait pas penser à la vaincre en l'attaquant de front ; Gérard la tourna avec son adresse accoutumée. Il considéra Austerlitz, à la lettre, comme une des *pages* les plus glorieuses de la vie de son héros ; il supposa que cette vie entière était représentée sur une immense tapisserie se déroulant comme un volume antique, et que quatre génies ailés, l'*Histoire* et la *Poésie*, la *Victoire* et la *Renommée*, la tenaient suspendue au-dessus des têtes, ouverte à la page, en effet, la plus brillante. Quand on se place à ce point de vue, qui était celui de l'artiste, on est moins disposé à lui reprocher la froideur de sa composition, on admire plutôt avec quelle habileté il avait su faire entrer dans la mesure de son talent un sujet qui la dépassait, et transformer ses défauts mêmes en des nécessités de convenance. Les quatre figures allégoriques sont certainement au nombre des meilleurs ouvrages de l'école moderne et, selon nous, c'est celui où il a montré le plus de largeur dans l'invention, où il a le mieux prouvé qu'il sentait les véritables beautés de l'art, et où, enfin, il s'est le plus approché des grands maîtres vers lesquels le portait son émulation. S'il faut en croire M. Lenormant, c'est, en effet, à l'enthousiasme que lui inspiraient les *Sibylles* de Raphaël, et dont il était alors tout rempli, qu'il devrait un de ses plus beaux titres à l'admiration de la postérité. « Gérard considérait les *Sibylles* de Raphaël comme le suprême effort de la peinture. Quand M. Dien eut achevé sa belle gravure de cette fresque, Gérard dessina pour lui un buste de Raphaël accompagné de deux génies, afin de remplir l'espace de l'arcade qui supporte les deux archivoltes autour desquelles se déploie la magnifique composition. C'était non-seulement rendre un service à un artiste (chose à laquelle on a toujours vu Gérard disposé), mais encore attester la préférence de son admiration. Jamais, ajoute M. Lenormant, dont les appréciations, avec un peu d'excès peut-être dans la louange, répondent cependant ici parfaitement aux nôtres, jamais Gérard ne s'est montré plus complétement maître que dans les quatre figures allégoriques destinées, dans l'origine, à supporter le tableau de la *Bataille d'Austerlitz*. Ces quatre figures sont au Louvre, dans la salle des Sept-Cheminées. Le tableau de la bataille est à Versailles. Après 1815, il fut remplacé, dans la salle du Conseil d'État, par la *Bataille de Fontenoy*, d'Horace Vernet, qui fut entourée du même encadrement. On peut voir encore aujourd'hui, dans cette salle, les peintures en grisaille de la voussure. Quelques années plus tard, en peignant le tombeau de Sainte-Hélène, Gérard trouva moyen de rentrer en possession des figures allégoriques qu'il avait consacrées à la gloire de Napoléon et de leur donner une autre destination que celle de rehausser une victoire d'un autre âge, reproduite par un autre peintre.

Après avoir mené à terme le grand travail de la *Bataille d'Austerlitz*, Gérard, dans les dernières années de l'Empire, n'exécuta plus que deux tableaux que lui-même a détruits. Les figures, dans l'un et l'autre, étaient de grandeur naturelle. De l'un, le *Jugement de Pâris*, on ne peut plus juger que par un dessin au trait, qui en indique, mais trop faiblement, la composition ; l'autre est connue par la gravure que Massard a exécutée pour servir de pendant au *Bélisaire*. Ce tableau représentait *Homère aveugle*, abandonné par des pêcheurs dans l'île de Chio, errant comme Bélisaire et comme lui n'ayant trouvé de pitié que chez un enfant qui s'offre à le guider. Quel motif put porter l'artiste à condamner cette peinture si rigoureusement ? A en juger par l'estampe de Massard, elle n'était nullement indigne de l'œuvre de sa jeunesse, qu'il avait eue évidemment présente à la pensée. Avait-il senti déjà qu'il avait perdu quelque chose de son ancienne facilité d'exécution ? c'est l'avis de quelques personnes. Et, en effet, il avait été atteint, en 1812, d'une maladie des yeux, dont il

éprouva le retour, depuis lors, à peu près régulièrement chaque année. Mais plutôt ne doit-on pas croire qu'il avait cédé à un de ces accès de profond découragement auxquels il avait toujours été sujet, et qui succédaient à des moments d'entrain et d'activité extraordinaires. Dès l'époque où il peignait sa *Psyché*, il lui était arrivé un jour de quitter son atelier en jurant qu'il n'y rentrerait pas, et, pour mieux tenir parole, il avait jeté la clef au hasard dans la rue. Mais alors il était dans l'âge où de pareils désespoirs sont de courte durée et quelquefois féconds en œuvres viriles ; il pouvait se souvenir, dans son âge mûr, de cet instant de doute après lequel il avait produit ses meilleurs ouvrages, ces portraits qui lui assignent encore aujourd'hui un rang élevé à côté des maîtres du genre; mais depuis, quand il avait été assuré de la faveur publique, avait-il été fidèle aux résolutions de sa jeunesse, était-il revenu aux projets dont il ne croyait d'abord se détourner que pour peu de temps? Il avait, aux applaudissements de la foule, qui approuvait chacun de ses écarts comme une preuve nouvelle de talent, précipité sa marche sans regarder derrière lui; non qu'il manquât, comme on l'a dit, de cette prudence vulgaire qui fait que l'on se retire à temps d'une route dangereuse : ce n'est point la prudence ni même la politique qui lui firent jamais défaut; mais il n'eut pas cette conscience sévère, cette inflexible fierté des grands artistes qui préfèrent la défaite même au succès que leur sentiment de l'art réprouve. « Ah ! disait-il, quelques années plus tard, dans un épanchement plein d'amertume, si je pouvais recommencer ma vie ! S'il était temps encore de choisir mon chemin !... J'ai fait fausse route. Une porte s'ouvre devant soi et laisse entrevoir des murs dorés, de l'éclat ; cela vous séduit : on se précipite de ce côté, et l'on tourne le dos à une autre porte derrière laquelle était la gloire. »

C'est parce qu'il était réellement artiste au fond de l'âme, que Gérard déplorait ainsi des succès qui eussent enivré une ambition vulgaire. Il avait fait les portraits de presque tous les rois et toutes les reines de l'Europe : les hauts dignitaires de l'empire briguaient la faveur d'être peints de sa main; et, après les événements de 1814, lorsque les rois, les princes, les généraux des puissances alliées vinrent à Paris, tous voulurent recevoir la célébrité qui semblait être un privilége attaché à son pinceau. Ainsi, malgré le désir et l'espérance qu'il conservait toujours d'acquérir enfin une vraie gloire, sa réputation de peintre de portraits pesait fatalement sur lui. Son atelier s'était transformé en une sorte de manufacture où il était forcé de recourir à des mains étrangères pour satisfaire avec promptitude à toutes les demandes. Les amis décidés à le juger favorablement n'ont vu qu'un fait honorable pour la France dans ce triomphe d'un peintre dont la supériorité paraissait indépendante des hasards de la fortune; ils n'ont pas manqué d'appliquer à leur pays ce qu'on avait dit de la Grèce vaincue : *Græcia capta ferum victorem cepit.* D'autres y ont vu cette faiblesse trop fréquente avec laquelle les artistes désintéressent leur cœur de leur art. Cependant les plus difficiles conviennent que dans cette situation délicate, qui eût embarrassé tout autre, Gérard conserva, dans ses rapports avec les nouveaux comme avec les anciens maîtres du monde, une grande dignité. « La collection des lettres qui lui furent adressées par tous les personnages illustres de l'Europe, depuis quarante ans, collection dont j'ai une partie entre les mains, écrit M. Lenormant, montre bien comment il sut se faire respecter, mais ne fournit presque aucune révélation intime. C'est à peine si les étrangers, moins initiés à nos mœurs, laissent deviner quelque tendance à une flatterie à la fois câline et hautaine, leurre dangereux pour les artistes qui n'ont ni dignité, ni esprit. Gérard ne souffre point que ces méprises se prolongent, et ses rapports avec les Français témoignent, sans aucune exception, de l'attitude la plus ferme qu'un artiste ait pu conserver dans une position aussi difficile. »

« L'idée de la dignité de son caractère et de sa position sociale, a dit aussi un de ses élèves, était si bien établie, qu'il n'y a jamais eu besoin d'aucune négociation à ce sujet. La chose s'est quelquefois traitée directement et quelquefois par les intermédiaires les plus distingués. Il eut un jour trois séances de souverains : de l'empereur Alexandre, du roi de Prusse et de Louis XVIII. Excepté pour les souverains de France et leur famille, il n'est jamais sorti de chez lui pour donner une séance. » Un jour, en effet, sous l'Empire, un prince de la famille impériale l'ayant fait mander à Fontainebleau un peu cavalièrement, Gérard fit répondre que, malheureusement, il ne savait peindre que chez lui. Quelques jours après il commençait le portrait dans son atelier.

Gérard était chevalier de la Légion d'honneur depuis la fondation de l'ordre, membre de l'Institut depuis 1812. Louis XVIII et les princes de la Restauration ne furent point défavorables à l'artiste qui avait vu sa fortune et sa réputation naître sous la révolution et croître sous l'Empire. Ce ne fut pas sans que l'envie, qui avait tant de motifs d'être éveillée contre lui, ne travaillât à lui nuire. On se souvint même, alors, du moyen que David, sous la Terreur, avait employé pour le faire échapper aux réquisitions. On rappela qu'il avait été juré du tribunal révolutionnaire; bientôt même il fut accusé d'avoir pris part au jugement de Marie-Antoinette. Forcé de s'expliquer sur l'objet de ces dénonciations, il le fit noblement. La Note qu'on va lire, rédigée par lui, fut mise sous les yeux de Louis XVIII. Nous n'en omettons que les passages sans importance ou rapportant des faits qui ont déjà trouvé leur place dans cette biographie.

« Je n'ai jamais été surpris qu'on ait souvent cherché l'occasion de rappeler, avec plus ou moins de malignité, la position affligeante où je me suis trouvé à l'une des époques de ma jeunesse; mais, ce que je ne puis comprendre, c'est qu'on n'ait pas craint de m'accuser d'un fait matériellement faux, et que les preuves les plus authentiques peuvent en un instant démentir. On a osé dire que j'avais eu part au jugement de la reine, et j'apprends que la calomnie propage cette odieuse imputation, comme s'il était possible qu'un homme ait figuré, d'une manière quelconque, dans une si funeste conjoncture, sans qu'il en fût resté quelques traces; tandis qu'au contraire, l'existence même des pièces juridiques et des listes nominales, qu'il suffit de consulter, démontre avec évidence l'absurdité de l'imposture. » — Après avoir rappelé les incidents de la première partie de sa vie, venant au fait qui servait de fondement aux accusations dirigées contre lui, il ajoute : « Quant au fait particulier qui donne lieu à cette explication, je déclare formellement que je n'ai pris aucune part, soit directe, soit indirecte, à la mort de la reine, ni à celle d'aucune personne de la famille royale, et j'invoque, à l'appui de ma déclaration, les témoignages irrécusables que peuvent produire les registres du temps et tous les actes judiciaires publiés lors de cette déplorable catastrophe. »

Louis XVIII répondit aux dénonciateurs de Gérard en lui commandant le tableau de l'*Entrée de Henri IV à Paris,* afin que le peintre pût substituer lui-même un nouvel ouvrage dans la salle des séances du Conseil d'Etat, à cette *Bataille d'Austerlitz* qui rappelait les gloires de l'Empire déchu. Mais le second tableau de Gérard ne fut jamais mis à la place à laquelle on l'avait destiné. A dessein peut-être, le peintre avait donné à l'ensemble de sa nouvelle composition trente pieds de long sur seize de haut c'est-à-dire trois pieds de plus en hauteur qu'à la première. L'*Entrée de Henri IV* est aujourd'hui à Versailles; une répétition du tableau, de petite dimension, est exposée au musée du Louvre. Le sujet était heureusement choisi : il consacrait, sans irriter les blessures nationales, le retour des Bourbons; il en était l'image ennoblie, en même temps que la représentation du grand fait historique qui avait fondé la dynastie. Le 22 mars 1594, à cinq heures du matin, Henri IV, à la tête d'une partie de son armée, fut reçu à la Porte-Neuve, voisine du Louvre, par le comte de Brissac, gouverneur de Paris, et par le prévôt des marchands, Luillier, qui lui présenta les clefs de la ville. Telle est la scène figurée par Gérard, dans ce tableau qui est regardé par beaucoup de personnes comme son chef-d'œuvre et qui est au moins un exemple bien remarquable de ce que pouvait produire la réunion de ses meilleures qualités : l'esprit, le raisonnement, la volonté, le talent de peindre les physionomies, d'en varier les expressions et de les entourer d'accessoires vrais et pittoresques; par-dessus tout, l'art de la composition, qui met chaque figure, chaque groupe, chaque scène à la place qui lui convient. Il est impossible que le regard ne se porte pas d'abord sur le roi, au milieu même du grand nombre de personnages dont il est entouré : à sa gauche, Montmorency, Crillon, le maréchal de Retz; à sa droite, Biron, Milly, Bellegarde, tous à cheval et en tenue de guerre. Ce groupe principal occupe, avec celui des magistrats de Paris, tout le centre du tableau; autour sont distribués, avec beaucoup d'habileté, une foule de personnages qui forment, sans se détacher de la scène principale, autant d'épisodes intéressants. C'est, tout à fait à droite, le maréchal de Matignon, l'épée à la main, qui vient de défaire un corps de lansquenets; près de lui, Saint-Luc d'Epinay, qui montre le roi à un groupe de ligueurs; c'est, à gauche, au premier plan, le quartenier Néret, marchant entre ses deux enfants, qui veillaient avec lui à la garde de la

H·CABASSON. D. — F. GÉRARD — H. CHAPON. SC.

ENTRÉE DE HENRI IV

Porte-Neuve ; plus loin, un vieillard, les mains et les yeux levés au ciel, une veuve en deuil et des orphelins; derrière, un soldat de l'armée royale et un citoyen de Paris se jetant dans les bras l'un de l'autre. L'armée achève d'entrer par la Porte-Neuve, qu'on aperçoit au fond du tableau, et la foule des habitants de Paris se précipite sur le passage du roi, on se presse sur les murailles pour voir le défilé. A un balcon, on distingue, entre plusieurs dames et seigneurs, la figure gracieuse de Gabrielle. La variété et l'abondance de cette composition sont faciles à apprécier dans la gravure qui accompagne cette notice, aussi bien que dans la belle estampe de Toschi, exécutée sous la direction même de Gérard ; quant à la peinture, elle s'est déjà beaucoup altérée ; elle a verdi, comme un grand nombre de tableaux de la même époque. Voici ce qu'en disait un contemporain (Miel, *Salon de* 1817), au moment où elle fut exposée, avant même que l'on pût prévoir que le temps en changerait le coloris : « Les demi-teintes sont trop noires, et les bruns trop fortement empâtés, ce qui ôte à la couleur une partie de sa transparence et donne au tout, sinon un aspect triste, au moins un aspect sérieux. On rappelle, pour excuser ce défaut, que le fait se passa le 22 mars, à cinq heures du matin : le fait est exact : Henri IV ne perdait pas de temps, en affaires. »

Louis XVIII était trop homme d'esprit pour ne pas comprendre ce que Gérard avait déployé de talent ingénieux, d'excellent jugement, de convenance, de tact, dans l'*Entrée de Henri IV;* il considéra toujours ce tableau comme un véritable service rendu à sa famille. Le titre de premier peintre du roi, qu'il rétablit, fut donné à Gérard, qui reçut celui de baron presque aussitôt après et depuis ne cessa d'être traité avec faveur. Le public fit comme le roi : il reçut avec enthousiasme, pendant les années de la Restauration, tout ce que le peintre mit au jour, et cependant tous les tableaux qui suivirent celui de l'*Entrée de Henri IV* portaient des signes non équivoques de décadence. Veut-on savoir en quels termes celui de *Corinne au cap Misène,* peint en 1819, et qui nous paraît aujourd'hui un peu froidement romanesque, et l'on peut dire trop *littéraire*, fut jugé, quand il parut au Salon de 1822, par un esprit bien fin et bien clairvoyant cependant ? M. Thiers, qui en était alors à ses débuts, n'y vit rien de moins que la réalisation la plus pure de l'idéal moderne : « Quoi donc, disait-il, pour le malheur de nos costumes et de nos habitudes, n'y aurait-il chez-nous ni grandeur, ni noblesse extérieure ! Les sentiments généreux qui animent quelquefois nos cœurs, les pensées profondes qui nous occupent, ne pourraient pas se rendre avec nos visages et nos vêtements ! N'y a-t-il plus de nobles traits, de belles formes et telle manière de jeter autour de nous de gracieux voiles, qui parent nos corps sans les défigurer ! Telle est la question élevée par un peintre qui, après avoir donné tant de chefs-d'œuvre, occupé la renommée par un tableau qu'on a nommé une épopée, semblait ne pouvoir plus aller au delà. Cependant il a voulu offrir l'idéal moderne et, sans franchir les siècles, nous transporter dans le monde des arts... » Corinne est « un des corps les plus parfaits que le dessin ait enfermés dans ses lignes ; le costume est la traduction littérale du costume de nos femmes en draperies pittoresques. Toutes les difficultés du sujet sont vaincues. Si je compare le peintre au romancier, je trouve l'avantage du côté du peintre. »

Corinne était représentée sous les traits embellis de Mme de Staël, d'après le désir exprimé par le prince Auguste de Prusse, qui, en demandant ce tableau à Gérard, lui avait suggéré l'idée de choisir pour peindre l'illustre écrivain qui avait été leur amie à tous deux, « le moment de son triomphe au Capitole, ou bien celui où elle se trouve sur le cap Misène. » Ce tableau fut ensuite offert, par le prince, à Mme Récamier, en échange de son portrait en pied, peint par Gérard, celui même dont nous avons parlé plus haut. Mme Récamier a légué le tableau de *Corinne* au Musée de Lyon. La gravure de Prévost représentant ce sujet a été exécutée d'après une répétition commandée par Louis XVIII pour Mme du Cayla.

Le tableau de *Daphnis et Chloé*, exposé au Salon de 1825, acheté l'année suivante par le gouvernement et actuellement au Musée du Louvre, fut une tentative de Gérard pour revenir à l'inspiration gracieuse de la *Psyché*, qu'on opposait quelquefois à ses derniers travaux et qu'on semblait le défier d'égaler jamais; tentative peu heureuse, où l'expérience ne supplée pas à la naïveté ; les figures, celle du jeune homme surtout, sont sans élégance, sans finesse, et justifient trop le mot de l'auteur : « Je fais, disait-il, *Daphnis et Chloé* aussi charmants que je puis ; mais je veux qu'on s'aperçoive *qu'ils ont mangé du chevreau.* » Le paysage qui entoure les deux figures, et qui a malheureusement beaucoup trop

d'importance, est un morceau de Prud'hon mal réussi. Un autre tableau : *Thétis portant à Achille les armes forgées par Vulcain*, composé à la prière du graveur Richomme, pour servir de pendant à l'estampe de *Galatée*, de Raphaël, et réduit à la dimension de la planche, fut composé, il faut le dire, sans aucune prétention de se mettre en parallèle avec le divin artiste, et on ne manqua pas, cependant, pour en faire l'éloge, de rapprocher les deux peintures : imprudence trop ordinaire de ces amis maladroits auxquels le Fabuliste préférait un sage ennemi.

Au milieu du concert de louanges qui accueillait chacun de ses ouvrages, quelques voix à peine mêlaient un léger blâme, les unes au nom des seuls intérêts de l'art, quelques autres en se faisant les interprètes de regrets et de craintes qui y étaient étrangers. Les écrivains de l'opposition voyaient avec déplaisir un homme de ce talent contribuer à entourer de prestige le régime qu'ils combattaient. Lorsque, après l'expédition d'Espagne, en 1824, Louis XVIII voulut que la peinture célébrât, mais sous le voile de l'allusion à un fait plus ancien, le récent événement, il songea naturellement à son premier peintre, qui, une fois déjà, s'était montré si habile dans une tâche pareille. Il commanda à Gérard un grand tableau, *Louis XIV déclarant son petit-fils, le duc d'Anjou, roi d'Espagne*. C'était établir en peinture la légitimité de son descendant, et constater indirectement le but et le motif politique de l'expédition. L'opposition ne s'y méprit pas; la passion politique rendit les juges plus clairvoyants sur les défauts de la peinture. En réponse aux éloges exagérés de la presse officielle, quelques critiques traitèrent le tableau de page d'étiquette, de sujet de cour, de scène d'apparat; ils y virent une galerie de portraits monotones; l'un d'eux, en disant que les têtes étaient sèches et que tout le tableau était violet, résuma en deux mots l'impression que l'on éprouve encore aujourd'hui devant ce tableau, dans la galerie de Versailles. Jusqu'à la création de ce musée, il était resté placé aux Tuileries dans le cabinet du roi. — Les mêmes éloges excessifs, mêlés de critiques outrées, accueillirent, au Salon de 1827, le tableau de *Sainte Thérèse* en extase. Ce tableau, disait-on, ne devait pas être exposé, mais directement porté à l'infirmerie Marie-Thérèse, rue d'Enfer, où il était destiné à orner une chapelle fondée par Mme de Châteaubriand. Quand il parut au Salon, le public se passionna pour et contre, avec une animation qui nous étonne un peu maintenant. C'était, d'après l'avis d'un des rares écrivains qui l'aient dès lors jugé froidement et sans parti pris (M. Jal), un tableau joli, ingénieux, mais manquant de caractère, de naturel et d'austérité.

Charles X fut aussi bienveillant pour Gérard que son prédécesseur; mais la faveur royale n'était plus un sûr garant contre les retours de l'opinion. Le premier peintre du roi commençait à partager l'impopularité qui s'attachait à tous les actes et à tous les serviteurs du gouvernement. D'injustes préventions, et malheureusement aussi les plus justes critiques, trouvèrent une occasion de se produire, lorsqu'il fut chargé de peindre officiellement, dans les plus vastes proportions, le *Sacre de Charles X à Reims*, et cela, comme le roi l'avait dit expressément, pour faire le pendant de l'*Entrée de Henri IV*. Le tableau était très-faible, et le parut d'autant plus, qu'il fut exposé dans le grand salon du Louvre, à côté des chefs-d'œuvre des maîtres anciens. Il essuya tout à la fois les épigrammes dirigées malignement contre les défenseurs de l'ancien régime, épigrammes auxquelles la peinture ne servit que de prétexte, et les observations les plus cruelles des artistes de la nouvelle école et des journalistes qui la soutenaient. A ce moment de révolte contre ce qu'on appelait la longue tyrannie de David et de ses élèves, tous les signes de déclin que donnaient les *classiques* étaient pour leurs adversaires des occasions de triomphe. Gérard ne se sentait pas plus que ses anciens condisciples en état de résister au courant des idées nouvelles, et peut-être était-il, de tous, le moins enclin à s'y opposer. Déjà, en 1824, raconte M. Delécluze, à la mort de Girodet, mort qui l'avait fort ému, comme il faisait l'éloge de cet artiste, exprimant vivement le regret qu'il ne fût plus là pour maintenir les jeunes gens par son exemple : «Que ne le remplacez-vous, lui dit un de ses confrères, et que ne vous levez-vous pour remettre l'école dans la bonne voie, puisque David est exilé? — C'est ce que je devrais faire, dit Gérard : mais je confesse que je ne m'en sens pas la force : j'en suis incapable. — Pour moi, s'écria tout à coup Gros, dont les yeux étaient tout rouges et la voix altérée, non-seulement je n'ai point assez d'autorité pour diriger l'école, mais je dois m'accuser encore d'avoir été l'un des premiers à donner le mauvais exemple que l'on a

suivi, en ne mettant pas, dans le choix des sujets que j'ai traités et dans leur exécution, cette sévérité que recommandait notre maître, et qu'il n'a jamais cessé de montrer dans ses ouvrages. »

On a souvent rappelé, et nous-même nous avons remarqué, dans la biographie de Gros, l'effroi singulier dont fut saisi ce précurseur de l'école romantique, quand il connut ceux qui marchaient derrière lui; sentiment explicable, peut-être, si l'on a égard aux doutes désespérés qui assaillirent la vieillesse du grand peintre et auxquels il finit par succomber, sentiment qui paraît touchant, quand on se souvient de la fidélité qu'il garda toujours à la personne comme à la mémoire de son maître exilé. Gérard, chez qui le talent procédait du raisonnement et de la méditation, plutôt que des élans d'une organisation puissante, devait être plus facilement frappé de ce qu'il y avait de louable dans les productions de talents différents du sien. Plus d'un artiste, arrivé depuis par d'autres voies à la réputation et à la fortune, s'est plu à reconnaître ce qu'il dut, en des temps moins heureux, à ses conseils et à ses encouragements. Des lettres qui ont été publiées ont montré avec quel intérêt il suivit, il aida, autant qu'il fut en son pouvoir, les progrès de Léopold Robert. Quand le jeune artiste, qui avait remporté, en 1814, le second prix de gravure, fut exclu du concours l'année suivante, comme étranger, parce qu'il était né, en effet, dans le canton de Neufchâtel, Gérard adressa au ministre de vives réclamations en sa faveur, et ce ne fut pas sa faute si la fatale décision ne put être conjurée. Plus tard, quand Robert était à Rome, ce ne fut pas non plus la faute de Gérard si le gouvernement français n'accorda, pendant tant d'années, aucune récompense au peintre dans la force du talent, tandis que dans le salon du premier peintre du roi, deux tableaux, commandés par lui, témoignaient de la haute estime où il tenait son jeune confrère. Quand Robert, à son tour, eut conquis sa popularité, et que Gérard eut perdu la sienne, le premier ne cessa de demander au second ses conseils avec une respectueuse déférence. D'autres lettres prouvent que Gérard avait su discerner la haute valeur du talent de M. Ingres; dans le temps où celui-ci était si profondément méconnu, il lui adressait à Rome, où on l'oubliait, les témoignages de son admiration. De même, quand Ary Scheffer exposa, bien jeune encore, son premier tableau, qui fut fort mal accueilli par la critique du temps, Gérard voulut en connaître l'auteur, et il obtint pour lui, du préfet de la Seine, une commande sans laquelle le jeune artiste n'aurait pu continuer de travailler. Il lui en fit avoir d'autres par la suite, et ne cessa de lui donner des conseils, « les meilleurs, disait Scheffer, que j'aie jamais reçus. » Paul Delaroche, MM. Schuetz, Steuben, d'autres encore, n'ont pas eu moins à se louer, à leurs débuts, des bontés de Gérard. Ses rapports avec les artistes, aussi bien qu'avec tant d'illustrations de tout genre et de tout pays qui, pendant plus de trente ans, se sont rencontrées dans son salon, ce salon dont on a tant parlé, ont été parfaitement définis par M. Delécluze, dont les relations avec Gérard remontent à l'époque où celui-ci travaillait encore à sa *Psyché*, dans l'atelier qu'il occupait au Louvre. « Depuis les premiers temps de sa célébrité, dans son petit logement au Louvre, quoique d'autant plus pauvre, qu'il était marié et forcé de tenir maison, il réunissait déjà tous ses amis, le mercredi soir de chaque semaine. Ce furent d'abord de simples réunions d'artistes, de camarades. Mais à ce noyau d'amis, qui lui restèrent toujours fidèles, se joignirent successivement, et à mesure que le talent et la renommée du peintre s'accrurent, tout ce que la société de Paris et des pays étrangers offrait de plus élevé par les connaissances, l'agrément, la naissance et les dignités. Pendant tout le règne de Napoléon, Gérard tint certainement le salon le plus curieux, le plus amusant et le plus habituellement fréquenté par les personnes célèbres en tout genre. L'étiquette y était remplacée par une politesse exquise, et le mérite servait ordinairement de règle pour assigner à chacun l'importance et le rang qu'il devait prendre. Par une bienveillance naturelle, qu'il mêlait à une politique habile, Gérard était toujours disposé à accueillir chez lui les jeunes gens qui commençaient à se faire remarquer par leurs talents. Par cette protection accordée à ceux qui entraient dans la carrière, il mettait les jeunes esprits en relation directe avec ses anciens amis, et ralliait ainsi à ses intérêts toutes les générations dont il était environné. » Hors de chez lui et du cercle qu'il avait formé autour de lui, selon d'autres témoignages plus intimes, il n'aimait pas le monde. Au temps où il y était le plus brillant et le plus fêté, il lui arrivait souvent de le quitter brusquement pour rejoindre, dans un petit appartement de Montmartre, Percier, Fontaine et d'autres anciens camarades, tous occupés à fumer

et à dire des folies d'artistes, ou bien il revenait chez lui avec une joie d'enfant. « Son empressement, dit Mlle Godefroid, était si grand pour rentrer dans son fauteuil et prendre sa pipe, qu'il commençait, à la première



PORTRAIT D'ISABEY Musée du Louvre

marche, à défaire ses premiers boutons, et qu'il arrivait souvent presque déshabillé en haut. Il s'enfonçait alors dans ce canapé où il a passé une bonne partie de sa vie, trouvant et donnant les meilleures raisons pour se considérer comme le plus malheureux des hommes. »

La révolution de 1830 mit le comble au découragement qui s'était emparé de lui; son imagination lui avait toujours rendu formidables les événements politiques et leurs conséquences. Quand il se vit à soixante ans, avec une vue affaiblie, dans la nécessité de changer sa vie ou de redoubler d'efforts, comme un homme qui entre dans la carrière, pour conserver ses habitudes honorables vis-à-vis du monde, il perdit toute confiance, mais il garda, il faut en convenir, dans son affaissement, l'attitude la plus digne. Personne, assurément, ne songeait à porter atteinte à sa situation : il eût pu conserver son titre de premier peintre du roi, qui n'avait rien de politique; mais quand on lui présenta, sous le nouveau régime, la feuille d'émargement où il était inscrit en cette qualité, il n'hésita pas à répondre par la lettre suivante :

« Je n'ai pas cru devoir signer l'état d'émargement de l'administration du Muséum qui m'a été présenté aujourd'hui.

« Le titre de premier peintre du roi, dont Louis XVIII avait bien voulu m'honorer, et le traitement qu'il y avait attaché, ne me semblent guère en harmonie avec le nouvel ordre de choses. Je n'ai aucune idée du parti qui sera pris à cet égard; mais j'éprouverais un véritable embarras à toucher les honoraires d'une place qui, n'ayant nulle sorte d'attribution, est plus que toute autre passible des réformes qui peuvent être projetées.

« Je ne crains pas, Monsieur, que ma démarche soit mal interprétée; j'ose même être assuré que le roi la trouvera naturelle, puisque je suis assez heureux pour que Sa Majesté connaisse tous mes sentiments. »

Gérard s'était résigné à une véritable abdication. Il avait résolu, sinon de refuser du nouveau gouvernement toute espèce de commande, du moins de n'en solliciter aucune. Cependant, lorsqu'il fut question de peindre le portrait du nouveau souverain, il sembla impossible que cette tâche ne fût pas confiée encore une fois « au peintre des rois. » Le préfet de la Seine convoqua une commission d'artistes chargée de désigner le plus capable d'exécuter un portrait en pied destiné à la ville de Paris. Le résultat du scrutin était facile à prévoir : Gérard fut désigné d'un vote unanime. Il fit donc le portrait du roi, et il eut à le répéter dans une grande composition (aujourd'hui au musée de Versailles) où Louis-Philippe est représenté acceptant, à l'Hôtel-de-Ville, le 31 juillet 1830, la lieutenance générale du royaume. En même temps il s'occupait d'achever les *Pendentifs de la Coupole du Panthéon*, où, dès avant la révolution de Juillet, il avait été chargé de peindre quatre sujets allégoriques de proportions colossales, dont les compositions diffèrent peu de celles des pendentifs que l'on voit à l'église Ste-Geneviève. Il peignit, vers 1832, quatre figures qui devaient être placées aux dessus de portes, dans la salle des Sept-Cheminées, qu'on devait appeler salle Gérard. C'étaient : le *Courage guerrier*, la *Clémence s'appuyant sur la Force*, le *Génie s'élevant malgré l'Envie*, la *Constance appuyée sur une ancre*, qui ont été placées à Versailles, dans la salle du Sacre. Un tableau également destiné à la salle des Sept-Cheminées, les *Enrôlements volontaires*, est resté au Louvre, mais il n'est pas exposé. Quant aux pendentifs du Panthéon, ils représentent la *Mort*, la *Patrie*, la *Justice* et la *Gloire*.

Les infirmités croissantes de Gérard lui ayant fait conseiller les distractions et le mouvement d'un voyage, il tenta une excursion aux eaux d'Aix-la-Chapelle. Il en revint au bout de très-peu de temps, comme rempli d'une nouvelle ardeur, moins par l'effet du voyage que par la force de son imagination, peu habituée à un complet repos et qui avait besoin de se reprendre à quelque grand travail. Il revint à la pensée d'un tableau dont il avait déjà fait et détruit un premier projet en 1816, *Achille reprenant ses armes après la mort de Patrocle*. Il l'avait fort avancé, mais il ne le considérait pas comme achevé, et se flattait d'y déployer encore une fois toutes les ressources de l'art; il n'eut pas la satisfaction de le terminer à son gré . le 8 janvier 1837, il fut atteint d'une fièvre qui l'enleva en trois jours. Sa fin fut touchante et belle. M. Ch. Lenormant, en terminant son étude sur Gérard, raconte que, sur son lit de mort, on l'entendit murmurer des prières en langue italienne que sa mère lui avait apprises dans son enfance. Un grand artiste, David (d'Angers), admis près de Gérard à ses derniers moments, m'a rapporté d'autres détails qui ne me paraissent pas moins émouvants. Quand déjà le moribond ne pouvait plus reconnaître les amis rangés autour de son agonie, on vit son regard se fixer sur une forme apparue à son esprit, et sa main défaillante s'agiter dans le vide, comme pour tracer les contours de cette apparition. L'art, à cet instant suprême, remplissait encore sa pensée et précipitait les dernières pulsations de son cœur.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

C'est dans la Notice sur l'œuvre du baron Gérard, publiée par le neveu du peintre, M. H. Gérard, en tête de son œuvre gravé à l'eau-forte (Paris, 1852-1857, 3 vol. gr. in-fol.), qu'il faut chercher la longue nomenclature et les dates précises de ses nombreux portraits. Cette liste ne comprend pas moins de 265 portraits en pied, en buste ou à mi-corps.

Nous ajouterons à cette liste celui de M. Brun Neergard, amateur de dessins, dont le portrait, lavé au bistre, fut vendu 201 francs à la vente du baron Vivant Denon.

Voici la liste chronologique des ouvrages de Gérard :

Vers 1787, *Jésus et les petits Enfants.* — A l'église Saint-Jacques du Haut-Pas.

1789. *Joseph reconnu par ses frères.* — Tableau de concours. Au musée d'Angers.

1790. *Daniel fait arrêter les vieillards accusateurs de la chaste Suzanne.* — Tableau de concours.

1795. *Belisaire.* — Figures de grandeur naturelle. Gravé par Desnoyers. Galerie de Leuchtenberg. — Une répétition en petit de ce tableau parut en 1811 à la vente d'un marchand de tableaux nommé Jauffret. Elle fut retirée de la vente au prix de 2,005 fr. — Une autre répétition représentant *Bélisaire*, peint par Mérimée, fut adjugée à la vente du comte Sommariva, en 1839, au prix de 3,750 francs.

— *Marius rentrant dans Rome.* — Esquisse arrêtée, donnée par Gérard à Girodet, achetée, à la vente de ce dernier, en 1825, par M. Ambroise-Firmin Didot. La même composition est exposée dans la galerie des dessins du Louvre.

1796. *Psyché.* — Gravé par Godefroy, lithographié par Aubry-Lecomte. Au Musée du Louvre.

1802. *Flore caressée par Zéphire.* — Gravé par Pradier. Appartient à M. H. Gérard.

1804. Six Amours, figurant le *Départ* et l'*Arrivée*, l'*Attaque* et le *Succès*, le *Regret* et le *Repos.* — Gravés par Potrelle. — Les six tableaux représentent les enfants de madame Tallien, à qui ils avaient été donnés par Gérard. Lors de son mariage avec le prince de Caraman, elle les rendit à Gérard, qui modifia les têtes. Ils ont appartenu depuis au général Rapp, et enfin à la famille Pozzo di Borgo.

1806. *Les Trois Ages.* — Gravé par Raphaël Morghen. — Ce tableau, qui appartenait à la reine de Naples (Caroline Murat), est à Naples.

1809. *Ossian.* — Gravé par Godefroy. Le tableau original, acheté par Charles-Jean, roi de Suède, a péri en mer avec le vaisseau qui le portait. Plusieurs répétitions ont été faites par Gérard : il en existe une à Stockholm, et une autre, qui appartenait au prince Eugène, fait partie de la galerie de Leuchtenberg, actuellement en Russie.

1810. La *Bataille d'Austerlitz.* — Gravé par Godefroy. Au Musée de Versailles.

Les quatre figures de la *Victoire*, la *Renommée*, la *Poésie* et l'*Histoire*, qui soutenaient le tableau en plafond, dans la salle du Conseil d'État, aux Tuileries, appartiennent actuellement au Musée du Louvre. On peut encore voir, dans la salle du Conseil, les peintures en grisailles qui l'encadraient.

En 1832, le roi Louis-Philippe, désirant que la *Bataille d'Austerlitz* fît pendant à l'*Entrée de Henri IV*, dans la salle des Sept-Cheminées au Louvre, ce tableau fut agrandi de 82 centimètres dans sa hauteur.

Gérard fit de ce tableau une répétition de petite dimension pour le général Rapp.

1812. Le *Jugement de Pâris.* — Grandeur naturelle. Ce tableau a été détruit par Gérard, ainsi que le suivant.

1814. *Homère abandonné par des pêcheurs dans l'île de Chio.* — Figure de grandeur naturelle. Gravé par Massard.

1817. *L'Entrée de Henri IV à Paris.* — Gravé par Toschi. Au Musée de Versailles. — Une répétition en petit au Louvre.

1819. *Corinne au cap Misène.* — Lithographié par Aubry-Lecomte. Au Musée de Lyon.

Une répétition avec changements, commandée par le roi Louis XVIII pour Mme du Cayla, a été gravée par Prévost.

1823. *Louis XVIII dans son cabinet, aux Tuileries.* — Figure de grandeur naturelle. Ce tableau fut exécuté pour Mme du Cayla. — Une répétition est au Musée de Versailles.

— *Ourika.* — Gravé par Alf. Johannot. Peint pour la duchesse de Duras.

— *Daphnis et Chloé.* — Gravé par Richomme. Musée du Louvre. — Une répétition est à Londres, chez M. La Bouchère.

1824. *Louis XIV déclarant son petits-fils le duc d'Anjou roi d'Espagne.* — Gravé par Alf. Johannot. — Ce tableau, autrefois placé dans le grand cabinet du roi, aux Tuileries, a été transporté à Versailles.

1826. *Hylas et la Nymphe.* — C'est le pendant de *Daphnis et Chloé* ; il appartient à madame veuve Paillet.

— Le *Tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène.* — Acheté en 1834, dans l'atelier de Gérard, par le duc d'Orléans. Le musée l'acquit à la vente de la duchesse d'Orléans. Aux Tuileries.

1827. *Sainte Thérèse.* — Gravé par Leroux. Offert à Châteaubriand pour la chapelle de l'infirmerie de Marie-Thérèse.

— *Saladin faisant l'aumône.* — Resté inachevé.

— *Thétis portant à Achille les armes forgées par Vulcain.* — Gravé par Richomme. Appartenant au duc Pozzo di Borgo.

1829. *L'Espérance.* — Figure de grandeur naturelle. Lithographiée par Bazin. Appartient au marquis de Lansdowne.

— *Le Sacre de Charles X à Reims.* — Musée de Versailles. — Une répétition de petite dimension au Louvre.

— *Hebé.* — Figure de grandeur naturelle.

1831. *Napoléon dans son cabinet aux Tuileries.* — Appartient à lady Holland. Les détails d'architecture et d'ameublement ont été peints d'après un dessin de Fontaine.

1832. Le *Courage*, le *Génie*, la *Constance*, la *Clémence.* — Quatre figures colossales destinées aux pendentifs de la coupole du Panthéon, puis aux dessus de portes de la salle des Sept-Cheminées au Louvre. Actuellement à Versailles.

1834. *Louis-Philippe acceptant à l'Hôtel-de-Ville la lieutenance générale du royaume.* — Musée de Versailles.

1834. *La Peste de Marseille en 1721.* Figures de grandeur naturelle, lithographiée par Aubry-Lecomte. — Ce tableau, donné par l'auteur, est placé à l'Intendance de la Santé de Marseille, où il fait pendant à la *Peste de Saint-Roch*, de David.

— *Brutus, après la mort de Lucrèce, excite à la révolte le peuple de Rome.* — Appartient à M. Civiale.

— *Les Enrôlements volontaires.* — Commandé en 1832 par le roi Louis-Philippe, pour être placé avec la *Bataille d'Austerlitz*, et l'*Entrée de Henri IV* dans la salle des Sept-Cheminées. Il est resté au Louvre, mais non exposé.

1832-1836. La *Mort*, la *Patrie*, la *Justice*, la *Gloire.* — Ces quatre sujets, de 8 mètres 25 centimètres de hauteur, remplissent les pendentifs de la coupole du Panthéon.

1836. *Le Christ posant pour la première fois le pied sur cette terre.* — Ce tableau appartenait à M. de Genoude. M. H. Gérard, qui l'acheta à la vente de celui-ci, en fit don au Musée d'Orléans.

— *Achille reprenant ses armes après la mort de Patrocle.* — Ce tableau, que Gérard a laissé inachevé, mais cependant très-avancé, est au Musée de Caen.

Parmi les dessins, à côté de la *Séance du 10 août*, sépia rehaussée de blanc, au Musée du Louvre, et de sa composition

pour les éditions de la Psyché de la Fontaine, de Virgile, de Racine, dont nous avons parlé dans la biographie de Gérard, nous mentionnerons une composition allégorique de l'*Entrée de Henri IV*, frontispice de l'édition Didot de la *Henriade*.

Le *Concordat,* composition dessinée pour la gravure, représentant le premier Consul, Joseph Bonaparte, le cardinal-consul, l'abbé Bernier, Cretet et Portalis ;

Enée quittant Troie avec Anchise et Ascagne.

Galatée, première pensée d'un tableau qui paraît avoir été inspiré par le tableau de *Pygmalion et Galatée*, de Girodet.

Le *Buste de Camoëns*, destiné à être gravé en tête de l'édition de Camoëns publiée par le comte de Souza. Le Musée du Louvre possède vingt dessins ou croquis de Gérard, offerts par M. Henri Gérard, son neveu

A LA VENTE DU BARON GROS (1835), un dessin à la plume, sur papier de couleur, lavé et rehaussé, *la Prise de Lyon,* fut vendu 70 fr. ; le *Massacre d'une famille royale grecque*, admirable dessin. 100 fr.

VENTE DU BARON VIVANT DENON (1826). — Portrait de Mlle George. 2,010 fr. Pérignon.

VENTE DU BARON GÉRARD (1837). — *Bonaparte, premier Consul,* en habit d'officier supérieur (peint en février 1803). 2,000 fr. Reiset.

Napoléon empereur, costume du sacre, grand. natur. 850 fr.

L'Impératrice Marie-Louise, portrait en buste. 290 fr.

Le même portrait dans une attitude différente. 299 fr.

Joseph Bonaparte, en habit d'officier supérieur. 270 fr.

Canova, tête nue, manteau rouge drapé. 1210 fr. Actuellement au Musée du Louvre.

Charles X en costume d'officier supérieur; portrait en pied de petite dimension. 500 fr.

La duchesse de Berry, portrait en buste. 431 fr.

Portrait de Talma, ébauche. 800 fr.

Hylas et la Nymphe, pendant de *Daphnis et Chloé*, du Musée du Louvre. 3,650 fr. Paillet.

La chaste Suzanne justifiée par Daniel, tableau pour le grand prix, concours de 1790. 1330 fr.

La Bataille d'Austerlitz, réduction retouchée. 690 fr.

Corinne, réduction de la figure de Corinne, tirée du tableau de ce nom. 450 fr.

L'*Espérance*, figure à mi-corps ; la tête seule terminée. 512 fr.

Les *Funérailles de Philopœmen*, dessin. 301 fr.

Vingt-quatre têtes d'études et croquis d'après les principaux personnages qui figurent dans le tableau du sacre de Charles X. 300 fr.

Quatre-vingt quatre esquisses terminées par des élèves de Gérard et retouchées par lui; portraits de divers personnages célèbres. 11,050 fr. Mme veuve Gérard.

VENTE DE M. CH. LENORMANT. — Portrait de Mme Récamier. Retiré à 19,800 fr.

Nous devons à l'obligeance de M. H. Gérard de pouvoir publier le *fac-simile* d'une lettre de F. Gérard à M. de Beauvoir, concernant l'achat et la commande de tableaux au peintre Léopold Robert.

J'aurais bien desir d'être aussi en retard envers vous, Monsieur, et envers Mr Robert. Je viens près d'avoir la bonté de lui adresser ses fleurs et de les recevoir vous-même. Des deux prix que vous avez bien voulu indiquer, j'accepte le plus élevé quoique bien inférieur encore au mérite de l'ouvrage. J'ai, en conséquence, l'honneur de vous adresser les vingt-cinq louis que le porteur est chargé de vous remettre, et regrette infiniment de ne pouvoir les porter moi-même mais je suis encore retenu par les douleurs de ma jambe. J'aurai le plaisir d'écrire à Mr Robert pour le remercier, et le prier de songer à moi pour un pendant. J'ai l'honneur d'être, Monsieur, avec les plus parfaite considération

votre obéissant serviteur

F. Gérard

IMPR. POITEVIN ET Ce RUE DAMIETTE, 2.



École Française. *Histoire, Batailles.*

ANTOINE-JEAN GROS

NÉ EN 1771. — MORT EN 1835.



Il y a deux grandes manières de comprendre l'art. L'antiquité eut, en général, un art simple, profond, contenu et recueilli. Sa statuaire fut rigide et pondérée, elle fut sublime avec mesure, si l'on peut ainsi parler; sa peinture, à en juger par les débris que le Poussin étudia si religieusement, fut plus méditée que fougueuse, plus calme que passionnée; comme la sculpture des bas-reliefs, elle s'abstint de trop multiplier les plans, elle calcula sa pantomime, elle modéra ses mouvements; elle fut sobre, réservée et solennelle.

Dans les temps modernes, au contraire, l'art a brisé les digues; il a méconnu des convenances qui dataient de deux mille ans; il est devenu personnel, capricieux, remué, hardi, emporté même. Les principes austères, les *canons* qu'un Polyclète avait tracés jadis, en compagnie des philosophes qui fréquentaient les ateliers de la Grèce, ont fait place à la diversité des sentiments individuels, aux influences des climats, des températures, et, comme dirait Pascal, trois degrés d'élévation du pôle ont renversé toutes les théories de l'art antique.

De ces deux manières de comprendre l'art, la seconde avait prévalu, en France, lorsque, vers la fin du règne de Louis XVI, moment où la Révolution allait s'ouvrir, un homme entreprit de ramener la peinture au

française au culte des traditions de l'art grec. Cet homme, ce fut David. Sous le ciel de Paris, en présence d'une multitude frileuse, mal instruite à sentir les délicatesses de l'art, et dont le goût allait se corrompant chaque jour depuis la mort du Poussin, David eut l'idée et le courage de commencer une réforme qui avait contre elle tant de chances.

De la réforme de David, poussée aux extrêmes, l'art français ne pouvait tout accepter. La peinture, dans notre pays, avait toujours été historique; mêlée au monde agissant, elle en dépendait, elle y tenait par tous les côtés et lui était soumise. Quelque admirables que fussent les nudités de David, elles ne pouvaient suffire ni s'accommoder à l'histoire de France qui était vêtue jusqu'au menton. L'académie de Tatius, dans sa pose à jamais sublime, n'eût été qu'une allusion bien éloignée et fort peu comprise aux guerriers du jour. Les héros qu'avaient sculptés la Grèce et la Rome d'Adrien durent céder la place à ceux que nos peintres voyaient revenir du combat, le frac poudreux, les bottes éperonnées et la cravate au vent. Les campagnes d'Italie leur fournissaient déjà ce que la victoire a de plus pittoresque : les ponts franchis sous le feu, le drapeau de Bonaparte et ses grenadiers en guenilles, et l'éclair de leurs baïonnettes. L'Égypte leur offrait à peindre ses batailles inondées de soleil, avec des nuées de mameluks bondissants, et les pyramides pour fond. David n'avait osé peindre les républicains de son temps que sous la forme de *Brutus*, de *Léonidas*, de *Socrate* buvant la ciguë ou des *Horaces* prêts à mourir : il était temps que la peinture trouvât dignes d'elles les héros qu'on voyait grandir de toutes parts, et au milieu desquels se dessinait une figure qui allait rappeler les personnages d'Homère. Alors parut Gros.

Et cependant l'impulsion de David ne sera point perdue pour cela ; les enseignements de ce grand maître seront obéis même dans les sujets que fera naître la gloire du temps. En dessinant ses batailles, Gros n'aura pas un seul instant désappris l'antique; mais sur le torse de l'*Apollon*, il mettra l'uniforme du Premier Consul, et la capote du grenadier accusera sous ses plis la poitrine du *Méléagre* ou les reins des *Lutteurs.*

La jeunesse de Gros nous expliquera comment fut développé ce talent vigoureux dont le germe était en lui et qui n'attendait que les circonstances pour se produire. Gros était le fils d'un peintre sans réputation. Né à Paris, en 1771, il avait quelque seize ans lorsque David ouvrit son école. Si le maître le jugea bien, et prévit dès lors jusqu'où il pourrait aller, cela nous intéresse fort peu. De tous ceux qui travaillaient dans cet atelier, depuis si célèbre, Gros n'était certainement pas le plus habile à faire un beau dessin, dans le sens agréable du mot : je veux dire à dessiner proprement, avec cette grâce séduisante qui donne tant de charme au moindre dessin de Prud'hon; mais il modelait juste, il étudiait particulièrement les muscles et leur insertion, il ne péchait point par le mesquin, et s'attachait aux grandes divisions du corps plutôt qu'aux détails. Tel est du moins le caractère de tous les dessins de la jeunesse de Gros. Ce qui est certain, c'est que David, voyant arriver le moment où il n'aurait plus rien à enseigner à son élève, lui conseilla le voyage d'Italie, jugeant impossible qu'un peintre se passât de voir Rome et tout ce qu'elle renferme de leçons et d'antiques. Un jour donc, David se présenta à la Convention pour lui demander un passe-port en faveur de son élève, dont il fit l'éloge. Un tel voyage, en effet, n'eût pas été sûr à une époque où sortir de France pouvait être un crime; et il n'était pas non plus bien facile, parce qu'il fallait, pour arriver jusqu'à Rome, traverser les campagnes de Kellermann ou de Schérer.

L'éloge public de Gros prononcé du haut de la tribune par son maître excita quelque jalousie. Parmi les élèves de David, il y en avait un qui était membre du tribunal révolutionnaire. Celui-ci avait coutume de rencontrer Gros dans un petit café, situé rue Saint-Louis-Saint-Honoré [1], où se réunissaient journellement les peintres et les plus célèbres républicains d'alors. On y servait aux habitués de la bière de Belgique dans des pots de grès, spécialité qui lui avait conservé de nos jours, dans la tradition des rapins, le nom de *Café des Cruches.* — Le rival blessé de Gros entra de l'air calme, froid et supérieur qu'il savait si bien prendre. Sa présence vint troubler et comme intimider tous les artistes qui en ce moment même s'empressaient

[1] La rue Saint-Louis n'existe plus : elle joignait par une diagonale la rue Saint-Honoré et la rue de l'Échelle. Le café existait encore en 1852.

autour de Gros pour le féliciter du témoignage public que son maître venait de lui rendre. Le survenant s'avança au milieu du silence universel, et, s'adressant à Gros, d'une voix grave, lentement articulée : « *Puisque tu émigres*, lui dit-il, tu voudras bien, avant de sortir de France, me rendre les portefeuilles que je t'ai prêtés. » Le mot était sanglant. Aussi ne fut-il jamais oublié.

Quand il eut franchi les Alpes, Gros s'aperçut qu'il lui serait bien difficile d'arriver à son but sans entrer dans les rangs de l'armée. Il espérait ainsi voyager avec la guerre, visiter l'Italie et gagner Rome à la faveur de nos victoires. Lui-même était alors un des plus beaux hommes que l'on pût rencontrer. Sa



DAVID ET SAÜL.

haute et fière taille, sa noble figure, l'intelligence de son regard et le relief que lui donnait son talent de peintre, l'eussent fait remarquer tout d'abord; mais une autre circonstance le servit encore mieux. Arrivé à Gênes, Gros se souvint qu'il avait une lettre de recommandation pour madame Mérikoff : le hasard voulut qu'il se présentât chez cette princesse le matin même du jour où elle se disposait à donner un magnifique bal. En voyant ce beau jeune homme au visage brillant de jeunesse, aux traits distingués, madame Mérikoff fut frappée de l'effet que pourrait produire son apparition inattendue au milieu des travestissements de la soirée : « De grâce, monsieur, lui-dit-elle, ne vous montrez pas dans la ville d'ici à ce soir : je vous invite à mon bal, et nous intriguerons fort notre monde. » Le soir, Gros prit un déguisement de prince turc qui lui allait à merveille, on s'empressa autour de lui, on demanda son nom, tous les regards le suivirent; il eut les honneurs de la soirée.

Voilà donc un jeune homme de vingt-cinq ans, lancé, en plein Directoire, au milieu d'un monde qui recommençait en chlamyde l'orgie de Louis XV, et trouvait la dissolution charmante, sous prétexte de la renouveler des Grecs, ou, si l'on veut, des Hellènes. La protection des grandes dames ne fut pas inutile à Gros. Par l'entremise bienveillante de Joséphine, il devint aisé au peintre voyageur de s'introduire dans l'armée française. En effet, sous les auspices de madame Bonaparte, Gros fut admis dans l'état-major du général en chef, et y obtint une position équivalente à celle d'officier. Comme il avait appris en peu de temps la langue et la prononciation italiennes, on l'engageait dans les reconnaissances pour servir d'interprète au détachement. Du reste, c'était le cœur d'un artiste qui battait sous son uniforme. Gros ne voyait dans la bataille que la manière dont un jour il saurait la peindre, et si volontiers il se mêlait à l'action, c'était pour la recommencer plus tard sur la toile, semblable à Joseph Vernet, qui s'était fait lier au mât d'un vaisseau afin de mieux étudier la tempête.

Au milieu d'une armée toujours mouvante, Gros ne put entreprendre que des portraits, et encore des portraits en miniature. N'est-ce pas plaisir que de voir un peintre, tant vanté depuis pour l'audace, la largeur et la verve de l'exécution, commencer par une peinture si éloignée des inclinations de sa main et de son génie? Il ne faudrait pas croire pourtant que les miniatures de Gros fussent des portraits à enchâsser dans un bijou, des ivoires plus petits que la main. Si j'en juge d'après le fort beau portrait de Masséna que j'ai vu chez M. Delestre, élève de Gros et son ami, ces miniatures étaient peintes à l'huile sur taffetas, collées ensuite à une glace qui leur tient lieu de vernis et les préserve de toute altération. C'est ce qu'on appelle des *fixés*.

La tête de Masséna est si frappante de vérité, qu'en dehors même de la ressemblance individuelle, on y reconnaît, si j'ose m'exprimer ainsi, jusqu'à l'accent piémontais : je veux dire que si cette tête pouvait parler, elle parlerait italien. Le travail, quoique soigné et précieux, n'a rien de fatigué ni de maigre. Le pinceau s'est au contraire promené avec tant de confiance que tout paraît fait du premier coup. Les ombres ont été à peine frottées, dans la crainte que la moindre épaisseur ne leur ôtât la transparence si nécessaire aux miniatures, et sans doute en vue de l'opération du collage, qui risquerait de faire briller les ombres en les mettant tout à fait sur le même plan que les lumières. Quant aux accessoires, tels que la poignée de l'épée, les broderies, les galons, ils sont touchés avec esprit et finesse, mais demeurent toujours à leur place. Il est curieux d'observer la main puissante de Gros lorsqu'elle se résigne à frapper de trois tons différents, pour la lumière, l'ombre et le reflet, sans compter les deux demi-teintes, chaque bouton du frac, chacun des imperceptibles anneaux de la spirale dont se compose une frange de tapis ou la graine d'épinards qui distingue les épaulettes de général. Déjà, du reste, s'annonce le coloriste dans le ton chaud et vrai de la chair et dans l'harmonie générale de la couleur, conduite, par une savante dégradation, depuis le bleu le plus foncé jusqu'à la vive lumière du front et de la joue, lumière adroitement rappelée par des accessoires clairs.

La miniature cependant n'était pour Gros qu'un bien insuffisant moyen de tenir son ardeur en haleine. Le 15 novembre 1796, l'armée d'Italie gagne la bataille d'Arcole sur les Autrichiens. Je ne sais si le peintre aperçut le général Bonaparte au moment où il se précipitait sur le pont d'Arcole un drapeau à la main, mais il traça l'esquisse du héros de vingt-sept ans, tel qu'il dut se montrer, l'œil brillant et humide, le visage amaigri, les traits finement sculptés, comme il les avait alors, avec un souffle de vent qui agite sa chevelure et le drapeau. Bonaparte en fut averti ; le dessin lui plut ; il fut secrètement touché de l'empressement qu'avait mis l'artiste à le trouver sublime. Sur-le-champ il entrevit tout le parti que pourrait tirer son ambition d'un talent si fier, si belliqueux. Dès ce jour, aussi, l'amitié du général en chef fut assurée à Gros : le jeune peintre avait suivi à pied les marches forcées de l'armée d'Italie ; Bonaparte fit mettre un cheval à sa disposition, et Gros ne rappelait jamais cette circonstance sans rappeler la joie qu'il en ressentit. Il était officier : Bonaparte le nomma bientôt inspecteur aux revues, fonction plutôt civile que militaire, sinécure délicatement choisie pour un artiste en uniforme ; enfin Gros était peintre : Bonaparte le nomma membre de la commission chargée de recueillir les tableaux, statues et objets d'art que le droit de conquête permettait de s'approprier.

Qu'elle était belle, la tête du général Bonaparte! et comme elle est plus intéressante pour nous que le



SAPHO A LEUCATE.

visage de Napoléon dans la plénitude de ses contours! Gros a saisi mieux que personne la physionomie profonde du futur empereur, physionomie ordinairement pensive et calme, ce jour-là illuminée par un éclair d'exaltation. La ressemblance fut déclarée parfaite; il est vrai que le portrait peint fut exécuté à

Milan d'après nature; toutefois, le peintre n'en eut pas moins à créer cette expression d'un instant, si difficile à rendre, plus difficile encore à deviner. La tête est nue. On n'aperçoit dans le fond ni Autrichiens ni Français; Bonaparte est seul; mais il tient la place des deux armées, car son regard indique les siens, et son drapeau l'ennemi.

Pendant son séjour en Italie, le protégé du général Bonaparte entra facilement en relations avec les principaux chefs de l'armée; il connut, dans le nombre, le général Dessolles qui voulut avoir un tableau de sa main. Gros était encore tout plein du souvenir de son maître, souvenir qui, du reste, l'accompagna toujours et partout; ou plutôt, malgré le pressentiment de sa mission pittoresque, il subissait l'influence du mouvement universel que David avait imprimé aux arts. Il se tourna donc, comme les autres, vers l'antiquité : il peignit *Sapho à Leucate.*

Chez un artiste vraiment supérieur, les défauts sont aussi utiles à observer que les mérites. Par ce qui leur manque, on découvre, ou du moins, on sent encore mieux ce qu'ils possèdent. Gros n'était pas fait pour peindre *Sapho;* bien que le sujet fût passionné, il ne répondait pas aux véritables qualités de son génie. Il y fallait plus de sagesse que n'en savait mettre le peintre d'*Aboukir*, un style très-élevé, très-pur, auquel la vérité même de l'imitation pouvait nuire. L'antiquité, d'ailleurs, ne permettait guère l'expression de l'extrême douleur : c'était donc une première dérogation aux principes de l'art grec, que d'entreprendre la peinture du désespoir, surtout en lui donnant un geste dont le naturel toucherait peut-être à la vulgarité. Malgré ses efforts, le peintre n'a pu éviter certains angles toujours malheureux dans une figure antique où la désolation même ne peut se passer de grâce et de convenance. Pourtant il faut avouer que l'artiste a compris toute la poésie environnante de son sujet. C'est par une nuit silencieuse, sous la lune, que Sapho se précipite du haut du rocher; et le peintre ne s'est pas privé du facile contraste que devait former une mer paisible où tremble à peine l'image de la lune, avec le désespoir de la figure et l'agitation de ses draperies. Mais je ne sais trop pourquoi le tableau ne produit pas l'émotion qu'on aurait attendue; le peintre n'a pas su nous intéresser beaucoup à son héroïne, et malgré la pureté de sa silhouette qu'une traînée de lumière détache sur un fond de nuages, malgré le noble jet de ses draperies, la figure n'arrive pas jusqu'à nous émouvoir. Cette beauté est trop mâle, trop robuste, et l'air de tête me semble dépourvu de l'idéal qu'y aurait mis Prud'hon, du style dans lequel Gérard l'aurait conçu. Le désespoir d'une femme est touchant, si elle est faible et tendre; il n'est qu'imposant, si elle est grande, forte et fière.

Ces principes, qui furent ceux de l'antiquité, auraient dû être présents à l'esprit du peintre; mais son talent avait plus d'originalité et de naturel que de style. Je ne crains pas de dire même que les séductions de la couleur ici étaient dangereuses, l'austérité étant de rigueur en un tel sujet. L'auteur, du reste, y mit tous ses soins, et il a raconté lui-même qu'étant en Italie, il allait quelquefois, avec le général Dessolles et sa famille, se promener le soir au bord de la mer, et qu'alors il agitait un mouchoir blanc au souffle de la brise, pour observer l'effet de la lune sur un linge blanc[1].

La vérité, mais une vérité grandement vue, et rendue avec tout le style que peuvent comporter les sujets modernes, voilà ce qu'il fallait à Gros. Il avait l'intention de saisir la nature et le mouvement, mais toutefois une nature vigoureuse, un mouvement fier. Les sujets antiques ne lui allaient point, je le répète, car ils demandent du calme, et il préférait l'agitation; on y veut de la mesure, et il avait, lui, de la spontanéité; il était plus propre à exécuter une peinture entraînante qu'à y mettre de la prudence et du calcul.

Aussi avec quelle joie il esquisse la *Bataille de Nazareth* pour la présenter au concours ouvert en 1801! Jamais peintre ne fut plus ni mieux inspiré, jamais le feu sacré ne le fit plus beau. Quelle exaltation belliqueuse! quel enthousiasme! La bataille de Gros, c'est la *tempête à cheval* de l'Écriture. Les deux

[1] Tous les détails que nous donnons dans cette notice, nous les puisons à bonne source; nous les tenons soit de la famille, soit des élèves ou amis intimes du peintre dont nous écrivons l'histoire. Une fois pour toutes, nous pouvons assurer le lecteur que nous n'avons rien avancé légèrement, que tous les faits relatifs aux contemporains ont été recueillis avec peine et très-soigneusement vérifiés.

armées semblent obéir dans leur élan au souffle de deux vents contraires, et la fureur des combattants n'a d'égale que la verve du peintre. Lancés à fond de train, des mameluks se précipitent sur les baïonnettes



BATAILLE DES PYRAMIDES.

françaises qui ensanglantent le poitrail de leurs chevaux ; quelques-uns, dans le délire du fanatisme, se jettent sur l'infanterie, tête baissée, à corps perdu et les bras devant les yeux, non pas même pour vendre leur vie, mais pour mourir. Sur un plan assez éloigné, on voit arriver le magnifique Junot, que l'on distingue à la robe éclatante de son cheval et qui a l'air de pousser devant lui toute la bataille. Des nuages

de fumée montent jusqu'au ciel, le premier plan se couvre de groupes entrelacés où le fer luit et frappe sous mille formes, où l'on ne voit que chevaux renversés, cavaliers expirants, dragons percés d'outre en outre, Arabes démontés ou morts, grenadiers qui, en tombant, brûlent encore leur dernière cartouche. Ah! ce n'est pas là une de ces compositions fades et courtisanesques comme il s'en fait tant de nos jours, une de ces parades où des aides de camp pimpants et affairés ont l'avantage de caracoler autour d'un général qui ne manque jamais de montrer au loin l'ennemi....; c'est la vraie bataille, telle qu'un grand maître ose la peindre après l'avoir vue, car, pour donner de pareils coups de pinceau, il faut avoir fait soi-même le coup de feu.

La célèbre esquisse de *Nazareth* est restée près de vingt ans dans l'atelier de Gros, tournée contre le mur, comme une toile dont on ne se sert plus. Elle était verte, moisie, méconnaissable, lorqu'un amateur, qui visitait l'atelier de Gros, l'ayant retournée par hasard, fut frappé de ce qui brillait sous la moisissure et en offrit deux mille francs. Gros accepta, et l'amateur ayant ensuite remis la toile en vente, elle monta jusqu'à dix-sept mille francs. Géricault paya mille francs le droit d'avoir l'original à sa disposition pour en tirer copie. Elle est aujourd'hui à Nantes dans le cabinet de M. Urvoy de Saint-Bedan.

On s'est plus d'une fois demandé pourquoi l'auteur de cette admirable esquisse ne l'avait jamais exécutée en grand, puisque d'une voix unanime elle avait été proclamée la meilleure. En voici la raison : dès qu'il eut remporté le prix, Gros se procura une toile immense pour y transporter son esquisse, une toile de quarante-sept pieds de long, et déjà il commençait à tracer les lignes principales, quand un ordre secret du Premier Consul vint l'arrêter. Bonaparte n'entendait pas sans doute qu'on se permît de faire quarante-sept pieds de peinture pour un autre que lui-même. Cependant il ne voulut point laisser inactive une palette qui pouvait servir si utilement son orgueil, et peu de temps après, ayant rencontré Gros dans la galerie du Louvre : « A quoi travaillez-vous maintenant? lui dit-il. — J'attends vos ordres, répondit Gros. — Eh bien, reprit Bonaparte, il est question de me peindre visitant les pestiférés de Jaffa; je vous charge de ce tableau. » Le Premier Consul ignorait que Denon avait déjà pensé à Guérin pour ce sujet, et l'avait même averti qu'il lui serait réservé; mais, en apprenant le choix de Bonaparte, Guérin, qui avait un grand cœur, s'empressa, dit-on, d'applaudir lui-même à cette préférence : noble trait qui honore à la fois les deux maîtres.

Comment peindre la peste de Jaffa sans l'avoir vue et à quinze cents lieues de la Syrie? L'artiste alla trouver M. Denon, qui lui raconta la scène comme s'étant passée dans la mosquée servant d'hôpital, entre quatre murs, éclairés par quelques fenêtres. Gros prend un vaste carré de papier; il y jette à la hâte la description de M. Denon, et je ne sais vraiment s'il est permis de regretter que le peintre ne s'en soit pas tenu à la composition primitive, car la dernière est sans doute plus sage, mais l'autre était en revanche plus vive et plus spontanée. Si le sentiment des convenances a modifié à propos l'idée première, on peut craindre qu'il ne l'ait aussi un peu refroidie. J'ai vu le croquis tout à fait primitif; il est aujourd'hui entre les mains de M. le docteur H. Larrey, et M. Delestre possède à peu près la même composition ébauchée au bitume sur toile. — Il est infiniment curieux de passer par le chemin qu'a parcouru le génie du peintre avant d'arriver au tableau de *Jaffa* tel que nous le connaissons. — Là ont été cherchés au crayon, ou accusés par de vigoureuses hachures, les divers personnages dont le peintre a changé plus tard l'action, l'importance ou la pose. Dans ce projet, le général Bonaparte — dont la tête, seul morceau achevé, est admirable d'expression, — le général Bonaparte, dis-je, comme autrefois saint Louis, prend dans ses bras le corps d'un pestiféré que soutient un Arabe effrayé de tant de courage, et le visage à demi caché par le bout de son turban. C'est là le fait historique, tel que l'ont vu se passer d'illustres témoins, Desgenettes, Larrey, Masclet, tous les médecins de la mosquée[1]. Après avoir si naïvement accusé le vrai,

1 Masclet était un jeune chirurgien d'un haut mérite. Gros l'a représenté mourant dans la *Peste de Jaffa*. Sa figure a cela d'intéressant que c'est comme un portrait de Gros lui-même, car Masclet ressemblait d'une manière frappante à ce peintre, dont il était l'ami intime.

Gros s'en repentit, et ce fut peut-être un tort. Il crut que le héros de l'Égypte ne devait pas se conduire comme un simple aide-chirurgien ; mais il ne prit pas garde que la crudité du fait, ici, était une beauté de premier ordre, une inconvenance héroïque. Dans l'esquisse, Napoléon agit ; dans le tableau, il joue son action... qui osera décider si la vérité, dans son énergie, valait mieux que cette imposante mise en scène de Napoléon devant la postérité? Pour moi, je m'étonne de la fécondité d'un peintre qui, naïf d'abord et noble ensuite, a su être, si aisément, deux fois admirable.



LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA.

La première intention de Gros était de représenter les différentes périodes de la peste : la soif, le vomissement, le froid; eh bien, pour exprimer chacune de ces phases diverses, il avait rencontré au bout de son crayon les figures les plus heureusement venues. Il y a tel dragon prêt à défaillir, tel jeune chirurgien donnant à boire aux malades, tel pestiféré grelottant dans sa couverture.... dont le mouvement, d'un bonheur inouï, fait regretter qu'on ne les retrouve plus semblables sur la grande toile. Le soldat qui, les yeux bandés, s'avance à tâtons vers le général Bonaparte, est placé, dans le dessin, à la porte de la salle des ophthalmiques, prudemment séparée de celle des pestiférés, et l'on voit un militaire qui s'efforce de retenir sur le seuil cet aveugle en péril. Ainsi s'expliquait parfaitement une figure dont la présence, dans

le tableau, n'est pas suffisamment comprise, parce que le local a été changé, et que le peintre a renversé les murailles de son hôpital pour nous montrer une vue de Jaffa dans le lointain.

Le tableau de *Jaffa* présente un grand parti d'ombre autorisé par l'architecture et par le choix du lieu. Comme s'il eût étouffé dans la composition murée qu'il avait d'abord conçue, recevant la lumière par des jours de souffrance, Gros a transporté la scène sous les pittoresques arceaux de l'édifice asiatique, à travers lesquels on aperçoit la ville qui s'élève en amphithéâtre, et un coin de mer. Ce sacrifice était nécessaire pour concentrer l'intérêt sur le groupe où Bonaparte touche de la main la poitrine d'un pestiféré. Du reste, la jeunesse du général, sa beauté, sa douceur, la noble sérénité de son visage, tout en fait le héros, tout le désigne à l'admiration. Autour de lui, chacun s'éloigne ou s'épouvante; Bessières se couvre la bouche d'un mouchoir, Desgenettes lui-même s'émeut du danger qu'affronte le général en chef....; lui seul est calme, digne, bienveillant, sans affectation comme sans peur. Que de naïveté, que de naturel dans le geste du malade qui porte involontairement la main à sa chevelure pour saluer l'illustre visiteur! Et combien de contrastes ne saisissent point le regard : ici, de beaux Arabes, au visage tranquille, occupés à distribuer des vivres ou à panser des moribonds; là, des malades affamés ou désespérés qui s'agitent dans l'ombre et au milieu desquelles je retrouve un souvenir des damnés de Michel-Ange. Ceux qui ont vu les *Pestiférés de Jaffa* ne peuvent avoir oublié l'énergique figure couchée à plat ventre sur le premier plan, et qui des deux mains s'arrache les cheveux. Cette figure, indiquée sur le croquis avec une verve étonnante, laisse voir clairement une profonde connaissance de l'anatomie. Le peintre en a prévu toutes les formes raccourcies, et on peut le surprendre écrivant en quelques traits tous les muscles qu'il rencontre en chemin. Là se trahit ce genre d'inspiration qu'un artiste puise dans son propre tempérament; là se fixe l'empreinte de l'énergie sublime qui plus tard reparaîtra dans la *Méduse* de Géricault. Chez l'auteur des *Pestiférés de Jaffa*, rien n'est chétif, ni maigre ni débile : l'abattement y a de la puissance, le désespoir est robuste, et la faiblesse elle-même vigoureuse!

Le Salon de 1804 venait d'ouvrir : tous les regards se portèrent sur le tableau de *Jaffa*. En un temps où l'école ignorait ou méconnaissait la couleur, c'était de l'imprévu que ce riche costume du général en chef, cette chaude lumière, ces chairs morbides et la verte pâleur des moribonds, et ces voyantes écharpes, et ces plumes blanches, et ce luxe d'exécution sur des armes touchées avec amour et reluisant au soleil d'Asie. Au milieu des immobiles divinités de la Fable apparaissaient tout à coup le chapeau français, l'uniforme et le sabre bientôt consulaires; la nature, franchement attaquée jusqu'en ses altérations, s'offrait à des yeux façonnés aux conventions de l'école. Gros avait mis du sang dans les chairs, de l'humidité dans les regards, et à côté de tant de peintres qui donnaient à la vie l'aspect du marbre, il donnait, lui, même à des mourants, l'aspect de la vie. Aussi jamais enthousiasme ne fut plus vif; sans attendre l'arrêt de l'opinion, les artistes suspendirent au sommet du tableau de *Jaffa* une longue branche de palmier; le public, entraîné à son tour, couvrit de couronnes toute la bordure.

Gros, cependant, était à Versailles, où on lui avait prêté, pour peindre les *Pestiférés de Jaffa*, la salle du Jeu de paume; il s'y était enfermé, y avait travaillé seul, malade, tellement perclus de rhumatismes qu'il se faisait étendre sur des planches pour redresser et assouplir ses membres endoloris. Arrivé le surlendemain de l'ouverture, il se rend au Louvre dans la plus complète ignorance d'un succès qu'il était bien loin de prévoir. Quelles furent sa surprise, son émotion, lorsqu'il aperçut les lauriers qui projetaient sur sa toile une ombre si glorieuse!

Le *Journal des Débats* du temps montra quelque mauvaise humeur de ce que les artistes s'étaient permis de juger avant la foule (ce qui voulait dire avant les journaux); l'appréciation des *Pestiférés de Jaffa* y fut injuste, acrimonieuse; elle se ressentait des dispositions de l'écrivain, peut-être aussi du mécontentement d'un rival, car l'article ne fut pas signé des initiales ordinaires. « On ne saurait nier, dit l'anonyme écrivain après de froids éloges, que ce ne soit là une composition pleine de sagesse et d'esprit, et pourtant, je le demande à ceux qui l'ont couronnée, et précisément à cause de cette couronne qui m'en fait faire la réflexion, que pèserait ce tableau mis dans la balance avec la moindre capucinade de Raphaël

et du Corrége, ou l'une de ces bizarres compositions du Titien ou de Véronèse, si pauvres de *poésie*, comme le remarquent avec tant de raison nos peintres *penseurs*. »

En dépit de cette vive boutade, assez réfutée aujourd'hui par l'admiration d'un demi-siècle, le *Journal des Débats* se vit obligé de suivre le mouvement général et d'imprimer les vers composés par Girodet en l'honneur des *Pestiférés de Jaffa*, et lus dans un dîner que donnèrent à Gros tous les peintres de l'école française, présidés par Vien et David. Après avoir décrit la peste et les figures des pestiférés, le poëte ajoute :

Poursuis ta destinée, espoir de notre école,
Tu peignis dignement le fier vainqueur d'Arcole ;
Vers les champs syriens prends un nouvel essor,
Ta muse y cueillera les palmes du Thabor.

Le tableau de *Jaffa* a été nettoyé il y a environ quinze ans, et fort mal ; toute la partie de l'ombre, qui d'ailleurs était trop légèrement frottée, manque de consistance. Çà et là reparaît le ton gris de David, un peu plus chaud cependant. On peut enfin remarquer de la monotonie dans le choix des têtes; le même type est répété dans plusieurs endroits du tableau ; mais j'admire avec quel à-propos la lumière principale revient affaiblie, sur la gauche, par les ouvertures latérales de l'édifice ; comme le dessin est presque partout sévère, non pas petitement arrêté, mais entendu avec largeur et plus carrément que celui de David. Enfin si quelques mains sont faiblement dessinées, notamment la main dégantée de Bonaparte, en revanche la plupart des extrémités sont bien senties. La main de l'officier aveugle qui s'appuie à une colonne est un chef-d'œuvre qui me rappelle les mains du *Portrait de Pie VII* par David. L'artiste a su du moins faire blanche, délicate et fine, la main du général en chef, cette main dont l'Empereur fut si coquet lorsqu'il eut une cour.

Mais où donc avait-il appris les secrets de la couleur, cet homme à qui David n'avait enseigné que les austérités du dessin? D'où lui étaient venues cette pratique savante et tant de sûreté dans la touche et l'audace de reculer les limites du mouvement, de chercher la vie réelle, de la colorer, d'y jeter de la passion, d'ouvrir enfin au soleil toutes les fenêtres de cette école de David, où n'avait encore pénétré qu'une lumière pâle, timide et convenue? En Italie, Gros avait en apparence perdu son temps; la vie active lui avait interdit les études paisibles et silencieuses où l'on interroge les vieux maîtres, mais un tel voyage ne lui fut pas inutile. Sans copier les chefs-d'œuvre, il les vit, les regarda bien, les comprit, les grava dans sa mémoire, et ce fut assez. Il étudia ainsi beaucoup sans toucher une palette; il contempla les merveilleux Rubens dont resplendissent les palais de Gênes, et il se sentit coloriste. Quelquefois, comme je l'ai dit plus haut, il peignait des miniatures, mais c'était seulement pour vivre, et lorsqu'il ne trouvait plus d'argent dans une grande botte à l'écuyère qui lui servait de bourse.

Un des talents les plus remarquables de Gros était de saisir la conformation des races. Lui seul fut peut-être en possession de comprendre et de mettre aussi bien en relief les traits caractéristiques de chaque peuple, sa physionomie, son allure. Loin de lui suffire, comme à tant d'autres, la fidélité du costume n'était que le moindre de ses procédés pour faire reconnaître la nationalité de ses modèles. Amoureux de la vérité plus encore que du style, percevant les objets par leurs côtés les plus sensibles, qui étaient pour lui les couleurs plutôt que la configuration, la structure générale plutôt que les lignes secondaires, et l'attitude plutôt que le contour, il se trouvait conduit par cela même à voir dans chaque individu ce qui, en réalité, le distinguait : chez l'Arabe, par exemple, il remarquait la proéminence des frontaux, la noble courbure du nez, la nature des poils de la barbe, la gravité du maintien ; chez l'Espagnol, le teint olivâtre, l'enchâssement cerné des yeux, la longueur des cils noirs un peu relevés, l'expression passionnée du visage, l'excès du geste.

Le défaut de la répétition des types, reproché au tableau des *Pestiférés de Jaffa*, tenait sans doute à l'intention de mieux accuser la présence d'une race étrangère. La variété dans le choix des têtes eût risqué de mettre de la confusion là où il fallait au contraire trancher nettement, comme le peintre sut le faire toujours; et à ce propos, je citerai un fait assez curieux : le jour où fut exposée la *Bataille d'Aboukir*,

l'ambassadeur turc alla voir ce tableau. Après un moment d'attention, il fit mine d'ôter ses habits, et comme l'interprète lui demandait l'explication de ce mouvement : « Quand tous ces personnages seraient nus, dit-il, on reconnaîtrait facilement, ici des Turcs, là des Albanais, là des Français. »

Une chose me frappe tout d'abord dans la *Bataille d'Aboukir :* c'est la tranquillité du général au milieu du combat échevelé qui se livre autour de lui. Le héros de l'action ne doit pas être représenté en soldat ; il ne lui est pas permis de laisser voir sur son visage des contractions violentes qui démentiraient la hauteur de son âme. — Lorsqu'il dessina Constantin dans sa grande *Bataille*, Raphaël conserva beaucoup de dignité à la figure de cet empereur, pendant qu'il représentait ses soldats précipitant leur fureur dans la mêlée. — Le superbe cavalier qui demeure si calme sur son cheval fougueux, et dont la chevelure se dérange à peine, c'est Murat, le brillant Murat, ce Gascon héroïque à qui tout devait céder une fois qu'il avait crié à ses escadrons : *Chargesse!* A ses pieds sont étendus, morts ou blessés, des Turcs, des Nègres, des Albanais ; derrière lui se donnent d'épouvantables coups de sabre ; ici le colonel Beaumont balafre un Turc qui emportait la tête d'un officier français ; là tombent et roulent, sous le pied des chevaux, hussards, dragons et mameluks confondus, écrasés dans la plus terrible des mêlées. Partout, à droite et à gauche, on se frappe à tour de bras, d'estoc et de taille, avec le pistolet, le cimeterre, la baïonnette, le yatagan et le sabre; mais lui, le général Murat, monté sur son cheval arabe, léger, vif et blanc, il l'arrête tout à coup et le force à cambrer gracieusement l'encolure, à *porter beau*, comme l'on dit en équitation. Le mouvement du général est fier; son regard, plein de sérénité, est celui d'un homme qui jamais n'a connu la peur. Devant lui s'enfuient, éperdus et poussant des cris, les soldats turcs qui livrent au vent toute l'ampleur de leurs costumes; ils courent se précipiter dans la mer, où les attend la mitraille de leurs propres chaloupes, et qui déjà se couvre de turbans. En vain le vieux pacha, indigné, veut les retenir; en vain il étend les bras pour les saisir par leurs draperies flottantes : la frayeur les presse, ils n'ont plus d'énergie que pour frapper les blessés qui se cramponnent à eux en implorant leur secours. Mais pendant que Mustapha, désarçonné, désarmé, frémit de se voir abandonné des siens, son fils, pour lui sauver la vie, ramasse le sabre paternel, et il le présente au général Murat, d'un geste plein d'âme, avec un regard que la passion illumine. Quel admirable contraste entre les deux courages : celui de Murat, généreux et calme; celui du Turc, aveugle et féroce ! Toute l'armée française, tout le génie de l'Occident ne sont-ils pas personnifiés dans la noble figure du général Murat, qui semble à elle seule représenter le triomphe d'une civilisation supérieure?

Pour remplir les devants de cette vaste composition, il a suffi de trois gigantesques figures qui laissent le héros du second plan de grandeur naturelle. L'école moderne nous offrira bien rarement d'autres exemples de ces figures colossales, qui sont grandes, non pas seulement par leurs proportions, mais par leur caractère sauvage, par la simplicité des lignes principales, facilement débrouillées; enfin, par un jet hardi, par un style fier. Des défauts, il y en a dans ce tableau, et d'assez graves... où n'en trouve-t-on pas? Ainsi, pour les escadrons de cavalerie, la perspective n'est pas suffisamment respectée. Les figures diminuent trop vite et surtout elles se confondent de manière qu'il est impossible à l'œil comme à la pensée d'achever les corps des hommes et des chevaux, dont on voit s'avancer les bras et les têtes. Sans doute, pour qui verrait de ses yeux une véritable charge de cavalerie, il y aurait un affreux désordre, et les regards finiraient par se perdre dans la mêlée, cependant, il y a nécessairement d'un cavalier à l'autre une distance à respecter, et une charge ne se fait pas tellement en masse que chacun n'y soit pour son compte.

Le croirait-on? *la Bataille d'Aboukir* n'était pas pour Gros son tableau de prédilection. Cette œuvre impétueuse et fière, il l'avait si naturellement créée, elle était si conforme au tempérament de son génie, elle était si bien dans son sang, qu'il n'en savait pas lui-même toute la grandeur. Incertain, il n'osait la montrer à aucun artiste avant l'ouverture du Salon, craignant ces mots perfides qu'un rival trouve si aisément quand il faut tuer un tableau. Cependant, il consentit à laisser entrer Gérard, mais à la condition d'avoir le même privilége à son tour. Gérard choisit, pour se présenter, le jour même où la famille Murat devait avoir la primeur de l'exhibition; il offrit son bras à l'une des princesses, il regarda longtemps le tableau, feignit



GROS PINXIT

BATAILLE D'EYLAU.

d'approuver du geste quelques parties secondaires, ne dit pas un mot, et sortit avec tout le monde, sans avoir rompu son diplomatique silence.

Il y avait plus d'une raison pour que l'école impériale fût surprise de ces batailles d'un nouveau genre, où la figure antique, vêtue des costumes modernes, courait ventre à terre sur des chevaux arabes. J'ai dit ce qu'était dans ce temps-là la peinture des chevaux. Celui que David venait de peindre, portant sur la cime des Alpes le Premier Consul et sa fortune, était un cheval bâtard qui n'appartenait à aucune race. Déjà, sans doute, Carle Vernet avait émancipé les chevaux; il s'était permis de regarder la nature et de copier non pas des chevaux peints, mais des chevaux à peindre; car, avant lui, l'école française, sous l'influence des académies, avait adopté et reproduisait assez gauchement un certain type de coursier venu des *Batailles d'Alexandre*, ou trouvé dans les écuries de Van der Meulen. Mais Carle n'avait réhabilité que les races fines et même en exagérant leur finesse. Son grand mérite fut de leur donner de l'élégance et de la vie; Gros leur donna de la vigueur et de la race. Il comprit le cheval comme un élève de David pouvait le comprendre, c'est-à-dire noble et de pur sang. En attendant que Géricault osât ennoblir la robuste monture du peuple, Gros fit du cheval arabe le compagnon de tous ses héros. Lui-même, du reste, avait la conscience de sa supériorité en ce genre, et dans son langage pittoresque et fringant, il disait à propos de Carle Vernet : « *Un de mes chevaux en mangerait six des siens.* » Quant à la bataille, Gros la comprit bien autrement que Vernet! Celui-ci donnait le plus d'importance à l'élément stratégique : il voulait que le spectateur pût se rendre compte des mouvements comme un tacticien; il traduisait spirituellement les bulletins officiels, son premier soin étant de satisfaire le bureau de la guerre, dont il était le peintre préféré. Gros sut démêler le moment décisif de la bataille, et choisir, pour les mettre en relief, les acteurs les plus intéressants; la seule intuition rapide de son génie lui fit deviner le principe, qui est de résumer le grand fait dans un épisode caractéristique. C'est ainsi qu'il inventa le groupe pathétique du pacha et de son fils dans la *Bataille d'Aboukir*.

Au mois de mars 1807, un concours fut ouvert sur le sujet de *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau*. Le *Moniteur* en publia le programme rédigé par M. Denon. Gros concourut et, cette fois encore, il eut le prix d'emblée. Meynier obtint le premier accessit, Thévenin le second. Ces deux peintres avaient cru devoir couvrir de sang la neige amoncelée; mais cette crudité de ton ne produisit qu'un effet repoussant. Le vainqueur, au contraire, avec plus de sobriété, avait eu l'art de produire une impression beaucoup plus terrible. Jetez un coup d'œil sur cet immense tableau de désolation, il inspire une profonde horreur de la guerre. Si belliqueuse que soit cette grande peinture, il est impossible de ne pas éprouver un serrement de cœur à la vue de tant de cadavres déjà recouverts d'un linceul de neige, de tant de blessés que la douleur déchire, que le froid va pétrifier. Non, tous les livres de philosophie ne vaudraient pas, pour l'enseignement des ambitieux, un seul regard fixé sur cette image de deuil. On a blâmé les grandes figures du devant : il me semble, au contraire, que le choix de ces grossiers modèles accusés dans toute leur rudesse est parfaitement justifié. La présence de ces Moscovites aux larges pommettes, à la mine verdâtre, localise encore mieux la scène que ne font la neige et le ciel. Une affreuse journée d'hiver peut avoir le même aspect en divers pays; mais de pareilles races d'hommes ne sauraient vivre que dans les empires du Nord. Cosaques, Lithuaniens, Polonais, habitants de la Sibérie ou du Caucase, ce n'est pas tant le bonnet de fourrures, le baudrier, la forme du shako, la coupe du dolman, qui distingue ces guerriers; leur nationalité se trahit encore mieux par leur masque épais et large, par le ton fauve de leur chevelure, par la fadeur de leur teint, qui tranche si nettement avec la peau plus fine des officiers français, dont la joue est colorée par le froid. Ah! sans doute, cette confusion de cadavres et de moribonds est horrible; mais pour émouvoir, y avait-il rien de mieux à faire, en cette circonstance, que d'être vrai? Et une vérité saisissante n'était-elle pas ici, l'intérêt, la philosophie même du tableau?

Le programme de M. Denon avait tout indiqué, tout prévu. Le paysage, les costumes, les détails s'y trouvaient minutieusement décrits; on avait même donné une importance excessive à la simple anecdote qui paraissait être le sujet de la composition : « Le moment, disait le programme, est celui où Sa Majesté

visitant le champ de bataille d'Eylau pour faire distribuer des secours aux blessés, un jeune hussard lithuanien, auquel un boulet avait emporté le genou, se soulève à la vue de l'Empereur et lui dit : *César, tu veux que je vive, eh bien! qu'on me guérisse, je te servirai fidèlement comme j'ai servi Alexandre.* »

Gros sentit bien que ce curieux épisode n'était pourtant pas le fait capital d'une si grande journée, et n'avait pas dû y tenir autant de place que dans le programme. Le côté vraiment historique de ce désastre, c'était la douleur dont Napoléon se sentit ému au spectacle de tant d'horreur, sentiment nouveau dans l'âme d'un conquérant, et auquel se mêlait peut-être une pensée décourageante. Aussi la beauté, la lumière, l'intérêt, tout a été réservé par le peintre pour cette figure de l'Empereur, une des plus sublimes que le pinceau de l'homme ait créées. Ni ce groupe de morts sous la neige, digne de Michel-Ange, ni les blessés qui prêtent le serment de mourir, ni les paysans agenouillés qui baisent les bottes de l'Empereur, ni les mourants qui se réveillent sur son passage ; rien ne distrait l'attention, rien ne l'empêche de se reporter sur la figure pâle de Napoléon, dont le regard attristé se lève au ciel et semble y chercher une étoile disparue.

L'œil, du reste, ne peut s'arrêter sur un détail qui ne soit touchant ou mélancolique. Là se dessine un artilleur qui a été tué à son poste et qui tient embrassé son canon qu'il ne peut plus défendre ; tout auprès, c'est un hussard français qui cède son cheval à un ennemi blessé. Dans le fond, grâce à la hauteur du point de vue, s'éloigne un champ de bataille immense, terminé par l'incendie du village d'Eylau. Sur un terrain de plusieurs lieues, on aperçoit des régiments entiers couchés par terre, des lignes de soldats qui conservent encore leur rang dans la mort, et, çà et là, des chevaux bondissants près de leurs cavaliers étendus. Enfin, le long de ces vastes plaines jonchées de cadavres et sillonnées par des ordonnances au galop, les survivants sont rangés en bataille, attendant leur tour de mourir.

Au milieu de tous les chevaux de l'état-major, dont les robes sont foncées, le cheval de l'Empereur est *isabelle*. C'était le ton le plus clair que l'on pût se permettre dans un tableau dont l'aspect général devait être morne. La neige elle-même, salie presque partout, n'est pas encore ce qui a le plus de valeur, si bien que le cheval de Napoléon est le morceau le plus lumineux, à cause des draperies brunes et des chevaux noirs qui l'entourent. L'Empereur est vêtu d'une polonaise de satin gris, bordée de fourrures; sa belle tête se détache sur le ton foncé du chapeau et de la martre qui protége son cou. Que Murat soit un peu ridicule avec sa tournure fanfaronne, sa toque de théâtre et ses caracoles, il faut en convenir, et c'est un tort que la vérité historique ne rachète point ; mais, par bonheur, ce personnage, malgré sa magnifique pelisse, sa toque de velours ponceau et le tapage de son plumet blanc, reste écrasé par le voisinage de la figure principale, adroitement ajustée d'un costume clair qui la fait bien voir. Merveilleux secrets de la couleur! l'ensemble du *Champ de bataille d'Eylau* est affligeant, triste, olivâtre, et pourtant il y a encore de l'éclat, du relief; il existe même une secrète et chaude harmonie entre tous ces tons froids; mais que dis-je? les tons froids d'un grand coloriste sont encore des tons chauds!

Bonaparte fut content. La *Bataille d'Aboukir* ne l'avait point satisfait; il n'en était pas le héros! Une si vaste page consacrée à la gloire d'un simple général de cavalerie, lui avait profondément déplu. Son immense orgueil, je l'ai dit, était froissé de ce que ses lieutenants lui disputaient, sur les toiles d'un grand peintre, l'immortalité qu'il voulait pour lui seul. Mais le *Champ de bataille d'Eylau* remit l'artiste dans les bonnes grâces de Napoléon. Le jour de la distribution solennelle des récompenses, dans le salon carré du Louvre, l'Empereur, en donnant lui-même aux artistes les croix ou médailles accordées d'avance, affecta de passer plusieurs fois devant Gros sans lui parler, si bien que chacun était surpris d'une exception aussi étrange, lorsque tout à coup, revenant sur ses pas, Napoléon s'arrêta devant Gros, et se mit à sourire, comme pour lui reprocher d'avoir un instant douté de sa justice; puis il lui donna la croix de chevalier, en le tutoyant avec son ancienne familiarité, manière ingénieuse, et facile aux princes, de doubler le prix d'une faveur par la seule ironie d'un impossible refus.

Depuis ce jour, la palette de Gros appartint tout entière à ce héros jaloux. La *Reddition de Madrid*, la *Bataille des Pyramides*, l'esquisse de la *Bataille de Wagram*, l'*Entrevue de Napoléon avec l'empereur d'Autriche*, furent autant de sujets empruntés à cette merveilleuse histoire que le peintre a suivie pas à pas,

sous tous les soleils qui l'ont éclairée. Partout, je le répète, se montre une facilité rare à marquer sur le masque de chaque modèle l'empreinte de sa nationalité, le nom de sa patrie. Personne ne verra la *Reddition de Madrid* sans reconnaître à l'instant même des Espagnols, au noir brillant de leurs prunelles et à l'accent des sourcils, à la violence de leur pantomime, au caractère expressif de leur visage.

M. Guizot qui, dans son livre sur le *Salon de* 1810, s'est préoccupé avant tout de l'esthétique de l'art, n'a pu convenablement apprécier le tableau qui représente *le général Bonaparte haranguant l'armée avant la bataille des Pyramides* (l'instant est celui où il prononça les fameuses paroles : « Du haut de ces monuments, quarante siècles vous contemplent! »), toile toute remplie de lumière et de couleur, mais dont la beauté parle moins à l'âme qu'aux yeux. Les chevaux y sont vivants; on les entend hennir, on les voit souffler. Le Napoléon jeune, ardent et maladif, que nous avons vu déjà tenant son drapeau sur le pont d'Arcole, il revit dans ce tableau tel qu'il apparut au commencement, le visage creusé par l'ambition, avec sa pâleur et son regard prophétique. C'était l'opinion du peintre que jamais son pinceau n'avait été plus fier, plus habile et plus riche. Il aimait cette *Bataille des Pyramides* par-dessus tout. Un jour, longtemps après l'avoir peinte, il voulut la voir; il la fit placer devant lui, et après s'être fermé les yeux avec ses deux mains, pour se ménager sans doute une impression plus vive, il les ouvrit tout à coup et parut ébloui lui-même de son œuvre... puis, montrant du doigt la figure de son conquérant, et le groupe d'Arabes et de nègres jeté sur le devant de la composition, il s'écria : « *Je lui ai fait un trophée d'hommes!* » mot remarquable, parole éclatante comme sa peinture.

Gros avait-il le sentiment du paysage? on ne l'a jamais su. Une *Arcadie* qu'il osa faire après celle du Poussin, ne manque pas de grâce. M. H. de Latouche, ami de Gros, visitant l'atelier de ce maître, retourna un jour une petite toile sur laquelle était depuis longemps ébauché un cheval arabe en liberté dans une prairie. Gros avait manifesté le désir d'avoir une très-précieuse mosaïque, en lave du Vésuve, que possédait M. de Latouche, et en échange il offrait un grand portrait en pied du roi de Westphalie. L'auteur de *Fragoletta* n'avait pu que sourire à l'idée d'emporter dans son appartement de poëte républicain ce prince empanaché qu'il aurait fallu emménager par les fenêtres. Il pria donc le peintre de lui donner, au lieu d'un si respectable portrait, le petit *cheval arabe* commencé sur un fond de verdure. Mais le cheval était promis à M. Léon Cogniet: on n'en parla plus. A quelque temps de là, M. de Latouche revint chez Gros, et le premier objet qui le frappa, fut précisément ce même cheval, terminé, coquet, luisant et plein de vie. Le paysage était fini et s'enfuyait. Ciel, terrains et buissons, tout était charmant, et l'œil s'enfonçait à plaisir dans la campagne; mais tout à coup, au loin, bien loin, on apercevait une figure de quelques lignes de hauteur, parfaitement reconnaissable pour être celle de Napoléon se promenant les mains derrière le dos. Le petit cheval était donc celui de l'Empereur, le paysage devenait la Malmaison, et cette échappée de vue sur la verdure se compliquait d'une couleur historique... Les peintres de l'Empire n'en font jamais d'autres!

L'*Entrevue des deux Empereurs* est le seul tableau de Gros où le paysage ait de l'importance; c'est un des plus sages et des plus harmonieusement colorés. La scène se passe en hiver, au pied d'une colline, les arbres sont dépouillés, la campagne a une teinte effacée, grise et monotone. Un ruisseau, une agreste palissade servent de clôture. Au sommet d'un coteau escarpé dont tous les accidents sont d'une parfaite exécution et feraient honneur à un paysagiste, des cavaliers en sentinelle interrompent les profils du terrain, animent un peu le morne aspect de cette Moravie et y ajoutent quelque chose de romantique. Un joli page, délicat et jeune comme celui du grand maître de Malte peint par le Caravage, tient le cheval de l'Empereur; les deux princes, simplement posés, ajustés avec goût, sont en relief sur la fumée opaque d'un feu de bivouac. Assez loin de là, des pauvres frileux, accroupis contre la palissade, essayent d'oublier leur misère, à regarder deux empereurs.

Gros avait un talent si original, si énergique, si tranché, que jamais on n'y eût soupçonné de la souplesse. Ses partisans eux-mêmes lui supposaient plus de force que d'élégance et ne croyaient pas qu'il pût aborder les sujets gracieux sans le faire avec cette espèce de gaucherie qui est une contre-épreuve de la vigueur. Une fois cependant, il lui arriva d'avoir autant d'esprit qu'en aurait eu Gérard, sans rien perdre de ses autres



GROS PINX. AL. CABASSON DEL. A. GUSMAN SCULP.

FRANÇOIS Ier ET CHARLES-QUINT VISITANT LES TOMBEAUX DE SAINT-DENIS.

qualités. Ce fut lorsqu'il peignit *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis.* La belle gravure de Forster a popularisé ce tableau doublement précieux, où l'on admire tout d'abord le saisissant contraste des deux rois en présence, François Ier et Charles-Quint. Tout le roman de leur vie, toutes les nuances de leur caractère se peuvent lire dans leur pose, leur geste, leur costume et l'expression de leur visage. L'un est un aimable gentilhomme à la tournure élégante, à la physionomie fine, mais ouverte, qui est charmé de voir son ennemi devenir pour un instant son hôte; l'autre, au contraire, est un monarque hautain, artificieux et sombre, qui se défie de son hôte parce qu'il le sait son ennemi. Impossible de mieux représenter les deux nations, française et espagnole : la nôtre dans la personne de ce galant et généreux chevalier qui fait en souriant les honneurs de son pays, et la nation espagnole sous les traits de ce prince sérieux et superbe, qui marche d'un pas roide, lent et fier, la tête relevée sur ses épaules hautes, comme s'il portait en lui toutes les grandeurs de la maison d'Autriche et de la couronne des Espagnes.

Le génie de Rubens recouvre ici de son enveloppe l'austérité des traditions de David. Sous le charme d'une couleur transparente et pure, brillante sans coquetterie, sans recherche, on aime à suivre la sévérité des lignes, la beauté presque irréprochable des formes qui se dessinent et font sentir leur modelé sous ces collantes chausses de soie blanche qu'une intention d'harmonie a légèrement glacées d'azur. J'observe aussi comment le ton des chasubles est adroitement rappelé par les draperies des tribunes, et comment le peintre, en véritable coloriste, a su composer l'harmonie de son tableau avec trois tons seulement : le rouge, le noir et le gris. Encore une fois, Gérard n'eût pas été plus fin, plus habile, ni mieux servi par l'intelligence déliée qui le caractérisait. Remarquons enfin que l'attention du spectateur est non-seulement appelée par les deux personnages principaux de cette scène intéressante, mais qu'elle est encore sollicitée à se concentrer sur eux par le mouvement de toutes les figures du tableau, qui fixent leurs regards étonnés sur ces deux monarques, hier ennemis jusqu'à la guerre, aujourd'hui rapprochés jusqu'à la courtoisie. Mais que d'intentions délicates passent de l'esprit du peintre sur sa toile, qui, révélées seulement dans les épanchements d'une confidence intime, sont tout à fait perdues pour le public à qui l'artiste lui-même les laisse ignorer, faute de pouvoir en faire saisir les fugitives nuances! Par exemple, dans ce tableau de *François Ier et Charles-Quint*, celui des deux fils de France qui devait bientôt mourir, a été placé par le peintre sur le seuil du caveau royal, où est déjà préparée la tombe vers laquelle se penchent sa blonde et jeune tête et son corps languissant.

Ce fut à peu près vers cette époque de 1812 que les peintures de la coupole de Sainte-Geneviève furent commandées à Gros par M. de Montalivet, ministre de Napoléon. Cette immense machine, commencée dès lors, ne fut terminée qu'après douze années d'un travail sur lequel ont passé les vicissitudes de l'histoire. Madame Carbonet, sœur de madame Gros, avait dans son cabinet la première pensée de la *Coupole*. C'est une petite toile aux quatre coins de laquelle Gros a rapidement jeté ses quatre groupes. Mais, tout plein du geste à donner aux figures, il les a d'abord placées parallèlement l'une à l'autre, sans songer encore à les faire converger vers le centre du dôme, c'est-à-dire qu'après avoir esquissé les deux premières, il a simplement retourné sa toile sur son chevalet pour y disposer les deux autres en sens inverse. Elle est d'autant plus curieuse, cette brûlante ébauche, qu'on y voit Napoléon et le roi de Rome occuper déjà, brillants et radieux, la place que plus tard viendront leur disputer les figures de Louis XVIII et de son petit-neveu, le duc de Bordeaux! Triste et singulière destinée de l'art, qui en fait le vassal du triomphateur, quand il devrait être seulement le compagnon de l'héroïsme! Le plus important, aux yeux des peintres, est d'avoir des murailles à couvrir!

Les travaux de la *Coupole* furent interrompus par l'exécution de deux toiles importantes, le *20 Mars* et l'*Embarquement de la Duchesse d'Angoulême*, sans parler de quelques beaux portraits. Quel artiste, je le demande, n'eût pas reculé à la seule idée de peindre le 20 mars, c'est-à-dire une multitude de généraux en uniforme, une interminable suite d'habits bleus, de pantalons, de guêtres, de galons, d'épaulettes et de courtisans? Eh bien, à force de talent, et cette fois le mot *talent* est le mot propre, Gros a su ajouter le prix de sa peinture à une scène qui n'avait rien de bien émouvant pour la masse des spectateurs. Voulant

suppléer à l'insuffisance de l'intérêt, l'artiste a jeté là tous les drames de la lumière; en la faisant jouer parmi ces personnages, qui malgré leurs gestes, leurs cris et leur nombre, ne produiraient, aujourd'hui surtout, qu'une bien faible impression, il a merveilleusement relevé son sujet. Quelques rayons, empruntés au peintre fantastique de la *Ronde de Nuit*, ont suffi pour animer les figures de ces gentilshommes de la chambre, dont la plupart ne font parade de leur douleur qu'en vue d'un prochain retour. Trois lumières différentes donnent du ressort à la composition et l'empêchent d'être aussi noire que l'eût exigé la présence d'un foyer unique. Le roi fugitif, sorti de ses appartements par la porte qui ouvre sur le grand escalier du pavillon de Flore, se trouve en ce moment au milieu du palier. Il est suivi ou entouré de maréchaux, de généraux, d'officiers et de courtisans, sur lesquels tombe la lueur déjà rare et affaiblie des lustres suspendus au plafond des appartements. A droite, deux valets de pied portent des flambeaux qui éclairent tout le départ et font vivement ressortir un groupe entier de spectateurs éplorés et la tête découverte, qui encombrent les marches conduisant à l'étage supérieur, tandis que la lumière des flambeaux, comme pour ajouter au lugubre de la scène, projette deux fois sur les murailles l'ombre gigantesque de l'un des serviteurs du roi.

A l'extrême gauche du tableau, là où le bleu des uniformes serait noir, là où les ombres deviendraient d'une insupportable dureté, apparaît la douce clarté de la lune, clarté pâle et paisible qui contraste avec le tumulte, et qui accuse faiblement deux figures penchées à une fenêtre ouverte sur le jardin des Tuileries, évidemment occupées par l'émeute qui gronde au pied du palais. Le groupe de spectateurs qui pyramide sur les marches de l'escalier a été blâmé fort mal à propos, suivant nous, car il soutient au contraire la composition, et nous paraît d'autant plus heureux que le mouvement des figures montantes et descendantes ajoute à la confusion, au désordre, à l'émoi. Gros a dépensé dans ce tableau tout ce qu'il y fallait mettre d'habileté, de talent, pour empêcher que son ouvrage ne fût un jour enveloppé dans l'indifférence où nous laisse l'infortune de ce monarque impotent, environné de dévouements inutiles. De l'expression? il y en a infiniment sur le profil du valet de pied qui descend les marches, vieux serviteur mal accoutumé, malgré son âge, aux révolutions de palais, e dont la muette douleur est cent fois plus vraie que celle de tous les grands seigneurs en adoration devant le roi. De la couleur? j'en trouve dans les tons variés du groupe qui avoisine les flambeaux, où je remarque les rapprochements les plus vifs. Du prestige, enfin? il en a fallu beaucoup pour nous intéresser à la fuite d'une monarchie si tristement représentée dans cette personne courte, épaisse, matérielle et enluminée.

Les Bourbons furent sensibles à tant de bonne grâce : ils ne s'attendaient point peut-être à cette mise en lumière de leur infortune; ils n'avaient pas espéré qu'un peintre aimé de Bonaparte voudrait prêter à leur histoire l'éclat de ses couleurs. Aussi l'auteur du 20 *Mars* eut-il bientôt de l'influence dans le parti royaliste. Il en acquit bien davantage encore, lorsqu'au Salon de 1819 il exposa l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême*, tableau remarquable par le sentiment qui le remplit, sentiment si élevé et si vrai que les plus gourmés ne trouvèrent pas inconvenante la présence des matelots demi-nus qui amènent la chaloupe où la duchesse va s'embarquer. La tête de l'Empereur dans le *Champ de Bataille d'Eylau* n'est pas plus belle, dit-on, que la tête de la duchesse d'Angoulême dans ce tableau de l'*Embarquement*, où l'intérêt de l'art a survécu aux révolutions. Tout pâle de sa tristesse héroïque, le visage de Napoléon n'a pas plus de grandeur que n'en ont les traits altérés de la Dauphine, et ses yeux pleins de larmes, et la dignité de son désespoir, et le mouvement qu'elle fait pour distribuer les plumes de son panache. Les qualités éminentes du coloriste purent se montrer plus facilement ici que dans la nocturne scène du 20 *Mars*; on y distingua des carnations admirables, des bras de femmes traités avec beaucoup de transparence, et l'exécution franche, hardie, des matelots de la chaloupe, rappela aux peintres les plus beaux *nus* de la *Peste de Jaffa*.

Son influence à la cour, Gros voulut l'employer au profit de son vieux maître. Il avait conservé de David un souvenir vénéré. Pendant la Restauration, il tenta ou provoqua bien des démarches pour obtenir le rappel de celui qui lui avait enseigné à être un grand peintre; mais, convaincu enfin de l'inutilité de ses efforts, il résolut du moins de faire frapper une médaille en son honneur. Il la fit exécuter à ses frais par

M. Galle, excellent graveur (dont la perte récente a été vivement sentie), et il partit bientôt pour la porter lui-même au peintre proscrit. Arrivé à Bruxelles, Gros n'eut rien de plus pressé que de courir chez David; mais, comme il allait frapper à la porte, il s'arrêta tout à coup sur le seuil, un trouble extraordinaire le saisit, à l'idée qu'il allait revoir son maître, son grand maître exilé; et, vaincu par son émotion, il s'assit, les larmes aux yeux, sur les marches de l'escalier. David reçut son élève avec effusion; il fut profondément touché des marques de sympathie qui lui venaient de France, apportées par un tel messager. Le jour où Gros repartait pour Paris, David lui donna une simple petite gravure de son *Léonidas*, au bas de laquelle nous avons vu écrit de sa main : *Donné à M. Gros, par David, son maître et son admirateur;* belle inscription, où la tendresse pour le disciple se confondait avec le légitime orgueil du maître.

Gros était un homme d'une sensibilité extrême, constamment tenue en éveil tantôt par son bon cœur, tantôt par l'irritabilité de son amour-propre. Plus d'une fois ses élèves le blessèrent au vif, sans le savoir, par une de ces *charges* dont la tradition ne se perd jamais dans les ateliers, et il arriva un jour à ce peintre puissant et fier que vénérait son école, de verser des larmes pour une de ces plaisanteries quelquefois sanglantes, dont la portée échappe à l'étourderie d'un écolier de seize ans. Une autre fois, Gros rencontra, dans la cour des Petits-Augustins, un jeune homme qui, en attendant l'heure du modèle, son carton sous le bras, dînait avec un morceau de pain. Cela lui fit mal; il se demanda ce que permettrait en faveur de ce jeune homme une discrétion généreuse, il le fit admettre gratuitement dans sa propre école, et, touché au dernier point, il allait disant partout avec une amère ironie : « *Faites-vous peintre!* »

Vers le mois de novembre 1824, les peintures de la *Coupole* de Sainte-Geneviève furent terminées entièrement et livrées à l'appréciation publique. C'était la plus vaste entreprise de l'école française, que cette peinture colossale qui couvre une superficie de plus de trois mille pieds carrés. La difficulté, du reste, n'avait pas été moindre que l'entreprise. Obéir aux courbes de l'architecture, calculer l'immense éloignement du spectateur, atteindre à la vigueur de ton nécessaire par cela même, sans tomber dans le noir que rend inadmissible une peinture aérienne, c'était là, sans doute, un problème effrayant, car il s'agissait pour notre école d'entrer sérieusement en lutte avec la fresque italienne.

Il est rare que chez un peintre français la conception ne soit pas digne, claire, bien présentée. Celle de Gros avait tous ces mérites. Les quatre dynasties principales qui ont régné sur la France sont personnifiées dans la *Coupole*, par Clovis, Charlemagne, saint Louis et Louis XVIII. — Ce dernier, comme je l'ai dit, trône à la place destinée d'abord à Napoléon. — Chacun de ces monarques semble venir à son tour offrir à sainte Geneviève, patronne de Paris, l'hommage de ses travaux, le résumé de son histoire. Au-dessus de ces quatre groupes, où règne une heureuse symétrie, et qui sont liés entre eux par des personnages épisodiques et secondaires, plane une charmante, suave et légère figure ; c'est la bergère Geneviève, dans l'ajustement le plus chaste et le plus simple, qui, du sein de la lumière, jette un regard sur toutes ces familles de rois que son sourire protége. Pour le spectateur qui la regarde du bas de l'église, cette figure virginale, d'un ton transparent, ressemble à une sainte apparition de jeune fille. A ses pieds se déroule, sous ses personnifications les plus saillantes (dans l'esprit du peintre), l'histoire circulaire de la monarchie. Et d'abord, le premier roi que l'œil rencontre en parcourant la coupole, de droite à gauche, c'est un roi chevelu, c'est Clovis, le fier Sicambre, qui tombe à genoux devant le livre ouvert de l'*Évangile*, que lui présente la reine Clotilde.

Puis vient le groupe de *Charlemagne et Hildegarde* suivi de Saxons convertis et vaincus. Le Charlemagne est une mâle et sourcilleuse figure de vieillard, à l'air inspiré, remplie d'énergie sous ses cheveux blancs. Son regard s'adresse à la sainte ; et tandis qu'une de ses mains porte le symbole du monde chrétien, l'autre montre une table où sont écrits ces mots : *Capitulaires*, *Université*. Plus loin, saint Louis, accompagné de la reine Blanche et pieusement agenouillé, recommande à la commune protectrice ses *Établissements*. Enfin, le dernier groupe est celui de l'auteur de la *Charte*, revêtu de son manteau royal, ayant à ses côtés sa nièce, la duchesse d'Angoulême, et couvrant de son sceptre le duc de Bordeaux enfant.

Imaginez maintenant dans l'intervalle de ces grandes divisions, des figures d'anges resplendissantes de

CH. CABASSON DEL.   USMAND S.

LA COUPOLE DE SAINTE-GENEVIÈVE.

couleur et de fraîcheur, s'enlevant au milieu des airs, avec la légèreté des nuages qui les environnent, volant dans mille attitudes diverses qui sont autant de variétés de la grâce, non pas toutefois de la grâce tendre, facile et mignarde, mais de l'élégance virile, de la grâce mariée avec la force. Ces génies aux carnations brillantes, au corps souple, svelte et pur, livrent au vent les boucles de leur chevelure dorée, et sont presque tous d'une beauté ravissante, hardiment jetés, heureux de mouvement, nobles de formes, rayonnants d'une sérénité séraphique. L'ange de paix, qui domine les orages, ceux qui tiennent la bannière des croisades de saint Louis, ceux qui environnent le duc de Bordeaux et dont l'un déchire un voile de crêpe, sont admirables par la vigueur et la souplesse de leur vol, par la beauté des nus, par l'unité de ton qui ajoute à leur grandeur. Mais ce qu'il faut, je crois, admirer par-dessus tout, c'est un groupe de trois petits anges pleins de vie, aussi frais que des Rubens, et qu'on voit accourir du fond des airs, déroulant une banderole sur laquelle est écrit le mot *France*. Parmi ces figures radieuses, il en est une, vue seulement à mi-corps, qui est un chef-d'œuvre de modelé tendre, de couleur transparente, fine et légère; elle se retourne vers les profondeurs infinies de l'espace, et l'on dirait qu'elle appelle l'univers entier à répéter le glorieux cri de *France*.

Le groupe de *Clovis et Clotilde* est celui que l'on cite avec raison comme le meilleur; il est en effet supérieur à tous les autres par l'expression. La teinte générale m'en a paru moins brillante; les plus beaux effets de couleur, je veux dire les plus éclatants, mais non pas les plus fins, sont réservés aux deux groupes correspondants de Charlemagne et de Louis XVIII. A la considérer du fond de l'église, la composition ne se distingue pas fort aisément, malgré sa clarté; mais l'on perçoit une très-belle harmonie de tons, et cette grande scène, pour être de si loin un peu indistincte, n'en est que plus aérienne, ainsi qu'il le fallait, je crois, pour satisfaire un regard qui s'élance vers les cieux. Chose étrange! la peinture de Gros, exécutée sans doute en vue du rapprochement possible des spectateurs, n'est pas une simple ébauche vivement heurtée et brossée à l'effet comme on aurait pu s'y attendre. Ce n'est pas aux distances que le peintre a demandé son harmonie; et quelle que soit la largeur de son exécution, bien remarquable surtout dans la figure de la duchesse d'Angoulême, cette largeur supporte encore l'examen à trente pas, sans paraître léchée à une hauteur de cent mètres. Au sommet du dôme, l'on remarque, à demi noyée dans les lumières supérieures, la figure de Louis XVI, que l'artiste s'est permis de béatifier, au grand scandale de l'orthodoxie, qui n'admet pas la canonisation par bulle de peintre.

J'ai passé des heures entières à contempler les savantes peintures de la *Coupole*; et plus d'une fois, particulièrement dans les chairs, j'ai retrouvé cette habileté de Rubens qui consistait à poser le ton avec tant de sûreté qu'il n'avait plus à craindre de fatiguer la couleur, de l'altérer, de la salir. — Mais qu'il me soit permis de raconter ici naïvement une des impressions de ce voyage ascensionnel. Le voisinage d'un vide immense, la curiosité presque involontaire, l'attraction qui porte à regarder en bas de l'église, m'avaient donné un vertige affreux, un tremblement de nerfs insupportable. Obligé de m'asseoir sur une marche et de m'appuyer à la rampe d'un petit escalier, je finis, au bout de quelques minutes, par recouvrer le sang-froid. Quand j'eus longtemps examiné cette succession de rois, Clovis, Charlemagne, saint Louis, et les femmes charmantes qui les accompagnent, je voulus revenir plus spécialement aux *génies*.... mais en regardant ces figures suspendues en l'air, qui voltigeaient au-dessus de l'abîme, je fus repris tout à coup du vertige, plus fort que jamais. Il me sembla que tous ces anges ne tenaient plus au mur, qu'ils remuaient et allaient se précipiter sur le pavé de l'église; alors je m'enfuis saisi de terreur, et maudissant le grand peintre qui avait détaché avec tant d'illusion des figures dont la légèreté, pourtant, aurait dû rassurer mes regards.

Le roi Charles X, au début de son règne, tenait à se montrer favorable aux beaux-arts, et capable de les apprécier. Le 24 novembre 1824, il se rendit avec toute sa cour au palais de la Bourse pour se faire montrer les belles grisailles de M. Abel de Pujol, puis à Sainte-Geneviève pour y admirer les peintures de la *Coupole*. Le roi se fit expliquer par le peintre lui-même tous les détails de sa composition, il lui fit les compliments les plus flatteurs, non pas sur son talent, mais sur son génie. En entrant, il avait salué M. Gros; en sortant, il affecta de l'appeler M. le baron, manière gracieuse de conférer un titre de noblesse au génie, qui,

d'ailleurs, s'en passe bien[1]. Tout le Paris des arts voulut admirer les travaux de la *Coupole*. Un poëte alors en vogue, mademoiselle Delphine Gay, y apporta de beaux vers qu'elle récita devant un monde choisi. Ce fut une ovation prolongée. Carle Vernet seulement, pour se venger peut-être, mais sans fiel, de ce que Gros avait dit : *Un de mes chevaux en mangerait six des siens*, hasarda un jeu de mots plus spirituel qu'il n'était juste. Après quelques minutes d'examen, il s'écria : « C'est plus *gros* que *nature*. »

On entend dire souvent que les peintures de la *Coupole* sont des fresques : c'est une erreur. Elles furent exécutées à l'huile sur un enduit composé par M. Thénard, et dont le mordant a dû pénétrer la muraille d'environ deux centimètres, si j'en juge par un morceau de la pierre d'essai précieusement conservé par madame Carbonet.

Depuis ces grands travaux de la *Coupole*, le génie du peintre parut s'endormir et déchoir. Sa main fut du reste la dernière à le trahir, et lors même que son esprit allait s'égarer à la recherche intempestive des sujets antiques, il conserva la verve de l'exécution qu'on retrouve encore dans les *plafonds* du Louvre, au musée Charles X, et dans le magnifique portrait de M. Chaptal. Mais à ce mot de portrait se réveille en moi le souvenir de ceux que peignit Gros pendant le cours de sa longue carrière, et dont quelques-uns auraient suffi peut-être à son immortalité. Le *Portrait* du général Lassalle, en costume de hussard, a une certaine grandeur épique, impossible à trouver autre part que dans Vélasquez ou Van Dyck. Il n'a fallu sans doute que se tenir à la hauteur du modèle. Et en effet, quelle noble et crâne figure que celle du général Lassalle! Fierté, vigueur, élégance, de la grâce dans la force, de la distinction dans la bravoure... quelle héroïque nature! J'éprouve un plaisir inexprimable à regarder, debout et à l'état de repos, avec sa pelisse, son pantalon de cuir et sa sabretache, ce terrible cavalier dont le courage ressemblait à un ouragan, et qui dépassa tout ce que l'imagination du Tasse avait inventé pour les vainqueurs de la Palestine. Ah! le peintre et son modèle étaient faits l'un pour l'autre! Ce portrait de Lassalle est un de ceux qui, même dans une simple gravure, heurtent le passant, et desquels on peut dire, comme des saillants modèles du Tintoret ou du Titien : on ne regarde point ces portraits, on les rencontre.

Vers la fin de la Restauration, le talent de Gros était fatigué, en décadence; son portrait de Charles X, exposé en 1827, fut une erreur déplorable. M. Jal en fit une critique malheureusement trop juste. Déjà éclatait en France le mouvement du romantisme qui n'était en peinture qu'une révolte contre l'imitation, devenue servile, du type grec. La dégénérescence de l'école de David fit prendre en pitié la froideur des figures de marbre dont les tableaux d'alors étaient encombrés. La peinture ne voulut plus être une dépendance de la statuaire. Un artiste doué d'une merveilleuse entente de la couleur et qui savait y trouver des harmonies inconnues jusqu'alors à l'école française, ouvrit une brèche par où se précipita toute la jeunesse romantique, mécontente de la peinture décolorée des académies. Un souffle de lyrisme passa tout à coup sur ce pays spirituel et méthodique à la fois, qui fut la patrie de la raillerie et du bon sens. Pour la première fois on comprit la rêverie de Lesueur, la fantaisie de Rembrandt, le génie de Rubens, en même temps que la littérature épousait Byron et Shakespeare. Alors il ne fut plus question que d'enterrer l'école de David.

Sur ces entrefaites, la révolution de 1830 arriva, et les *Batailles* de Gros, que la Restauration s'était bien gardé de mettre en évidence, reparurent dans tout leur éclat et furent exposées au Luxembourg devant une foule ardente. Les jeunes gens qui n'avaient pas vu les *Pestiférés de Jaffa* furent saisis du même enthousiasme que le public de 1804, et le tableau devint l'objet d'une seconde ovation, aussi brillante que la première. Au bruit de l'admiration générale, Gros se rendit au Luxembourg; et comme il montait l'escalier du musée, il rencontra Gérard qui le descendait. « Eh bien! que se passe-t-il? » demanda Gros. Gérard eut un accès de franchise, et il ne put retenir cette familière exclamation : « *Ah! mon cher, tu nous as tous mis dans le pot au noir!* »

[1] Lorsqu'il fut question de donner à ce nouveau baron ses armoiries, on fit demander à Gros ce qu'il désirait y voir figurer. Le peintre répondit qu'il y voudrait le petit génie de la *Coupole* qui tient la banderole *France*. Il blasonna donc : *d'or au chef d'azur, chargé d'un ange portant la banderole France.*

Ce fut le dernier triomphe de Gros. Moins impétueux, moins sensible, il se fût dès lors tenu à l'écart; retiré de la lice, on l'eût respecté... que dis-je? on n'eût pas tardé à s'apercevoir que ce sentiment d'une poésie nouvelle qu'on aimait avec passion chez M. Delacroix, il avait osé se produire, trente ans auparavant, dans les peintures de Gros. La jeunesse aurait compris que la *Méduse* avait précédé le *Massacre de Scio*, comme les *Pestiférés de Jaffa* avaient préparé les *Naufragés de la Méduse*.

Fatalité singulière! lorsque David enseignait l'antique, Gros avait inauguré le romantisme; il avait abandonné *Sapho* pour peindre Bonaparte. Au coursier de Marc-Aurèle, que n'avait pas encore éclipsé la frise inconnue de Phidias, à la figure nue, au vieux casque de l'école, il avait préféré le cheval arabe portant les héros de la république, le bonnet du grenadier, le cafetan de l'Albanais et ses bottines de maroquin jaune. Quand tout le monde dessinait les colonnades du temple de Cythère, il avait peuplé ses lointains de minarets, il avait mis des mosquées en perspective. Eh bien! ce même peintre qui venait d'introduire une poétique nouvelle, qui avait jeté dans ses tableaux les rayons d'un soleil inattendu, qui avait tant osé, tant innové, il fut un beau jour surpris de son œuvre, et saisi de je ne sais quel remords. Il vit arriver le romantisme; mais, au lieu de le saluer comme sa créature, il en fut épouvanté, il refusa de le reconnaître; et tandis qu'un mouvement irrésistible renversait les divinités païennes, ramenait la chevalerie du moyen âge, donnait à la peinture ses *Orientales*, lui, dans ses vieux jours, il se ressouvint de David son maître, il fit amende honorable à la mythologie, il recommença des *Ariane*, des *Vénus*, des *Hercule*.... que sais-je? il voulut à lui seul se mettre en travers; mais le mouvement passa sur lui.

Alors, froissé, découragé, saignant à la moindre piqûre des journaux, et aussi fatigué de voir son génie s'engourdir, il sentit le dégoût de vivre. Entre un gouvernement qui ne lui donnait point de travaux, comme s'il eût affecté de l'en croire indigne, et une jeunesse oublieuse de *Jaffa* et d'*Aboukir*, il s'aperçut que la carrière se fermait devant lui; et là où la gloire était impossible, il n'était pas homme à supporter la vie.

Plusieurs fois donc il fut tourmenté par l'idée d'en finir, mais une aussi forte nature ne pouvait aisément lâcher pied. De temps à autre on le voyait se relever, dresser fièrement la tête; et celui qui, cheminant sur le quai Voltaire, rencontrait cette pensive et mâle figure, était averti qu'il passait auprès d'un grand peintre. Quiconque apercevait Gros, regardait sur-le-champ sa tête, tant elle était remarquable, tant son œil était parfois éclairé de génie. Avant la fin, Gros voulut jeter un dernier défi à ses adversaires. Il exposa au Salon de 1835 *Hercule écrasant Diomède*, composition d'une énergie sauvage qui semblait cacher une allusion de son orgueil. Il y avait là des nus d'une vigueur étonnante; et l'exécution matérielle n'était pas de beaucoup inférieure à celle des *génies* de la Coupole ou de l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême*. Mais, lancé en plein romantisme, au moment où l'école française réagissait contre le classique, où personne ne voulait entendre parler de David, pas même M. Ingres, le *Diomède* parut une monstruosité. On se récria, on persifla le peintre, on aiguisa contre lui tous les traits de la critique; irritée à son tour, la nouvelle école manqua de ménagements, certains journaux furent impitoyables, et, pour la première fois de sa vie, Gros se vit presque de toutes parts attaqué, bafoué.

Dès ce jour, le grand artiste commença à douter de lui-même. Au mois de juin 1835, on remarqua qu'il était souvent sombre et plus taciturne qu'à l'ordinaire. Il se plaignait parfois amèrement de l'injurieux abandon où le gouvernement de juillet l'avait laissé, de l'ingratitude de la jeunesse à laquelle, par ses exemples, il avait montré la route de l'audace, tout en lui enseignant, dans ses leçons, les austères principes de David. Un jour, il entra dans son atelier, et par hasard il le trouva désert : il n'y avait que deux élèves, je crois, dont l'un était M. Delestre. Le découragement de Gros les frappa : cette circonstance insignifiante l'avait impressionné outre mesure. M. Delestre s'employa du mieux qu'il put à consoler son maître; il lui demanda si ce n'était plus Gros qui avait peint les *Batailles* de l'Empire, et lui conseilla d'aller lire tel feuilleton moqueur devant la *Peste de Jaffa*. Pour ramener le grand artiste au sentiment de lui-même, il fallut lui rappeler ses propres œuvres... mais tout fut inutile.

Le jeudi 25 juin 1835, vers cinq heures du soir, un homme de lettres, M. Hipp. Fortoul, depuis ministre, rencontra le baron Gros traversant les galeries du Palais-Royal. La figure du peintre était bouleversée; sa



LE GENERAL LASALLE

belle tête, ordinairement si fière, était ce jour-là défaite, pâle et abattue; il marchait comme attardé sous le poids d'une affreuse résolution; sa bouche avait un sourire plein d'amertume, et son regard paraissait effrayé de je ne sais quels fantômes. A l'aspect de ce génie en détresse, le jeune homme s'arrêta, saisi d'émotion et de respect. L'artiste mesura ce témoignage muet d'admiration, et il passa. Ce même soir, Gros sortit de la ville par la barrière d'Enfer; il erra toute la nuit dans la pluie et le brouillard; il s'égara dans les petits chemins d'Aulnay, et ses pas incertains le conduisirent dans la forêt de Meudon... Que se passait-il dans cet esprit troublé! Il est des moments dans la vie où tout s'obscurcit et s'efface, où la nature extérieure se colore de nos tristesses et nous conseille à son tour le découragement. Il arrive alors que le cœur n'est plus assez grand pour contenir une douleur longtemps amassée. Ainsi perdu dans la solitude du bois, au milieu d'une nuit pluvieuse et sombre, à ce bruit solennel que font la pluie et le vent dans le feuillage, cet homme impressionnable, sensible à l'excès et blessé au fond de l'âme, dut s'abandonner aisément à ce dégoût de la vie, que les plus forts ont connu. Aussi bien, Gros, depuis quelque temps, croyait sentir lui échapper tout ce qui fait la joie et la vie de l'artiste, je veux dire : voir la nature, la comprendre, l'aimer et la peindre... Arrivé en un lieu solitaire au bord d'un étang, il déposa son chapeau, sa montre et une carte où était gravé son nom, puis il entra dans l'étang, et, par un incroyable effort de sa volonté, il alla mourir sous quatre pieds d'eau! Le lendemain, au lever du jour, on trouva la dépouille de cet homme désespéré, et on put lire sur une carte : *Baron Gros*. Ce furent des enfants qui ramassèrent ce grand nom sur le rivage...

Quand se fut répandue la sinistre nouvelle de cette mort, on eût dit que chacun se rappelait tout à coup les œuvres du peintre. Celui-là même dont, la veille, on avait déploré la chute, on le vantait maintenant; on se souvenait de ses impétueuses *batailles* qui allaient être une des gloires de notre école. Ceux qui l'avaient insulté gardaient le silence; et plus d'un critique se repentait au fond du cœur de ces dénigrements ingrats, qu'il ne faut point pardonner même à qui les improvise. Depuis qu'il n'était plus, l'artiste venait de reprendre sa hauteur de cent coudées. A peine mort, chacun lui prodiguait l'immortalité!

Dans toute la force du mot, Gros fut un artiste de génie. Il en eut les inspirations, la mobilité, la bizarrerie, la sensibilité excessive et l'orgueil; il en eut les faiblesses et la grandeur. Sa personne, du reste, attirait invinciblement l'attention. Tout était fort chez lui, et sa contenance ressemblait à sa peinture, car il était grand comme ses tableaux, vigoureux comme sa touche; et sa belle tête tenait par un cou de taureau à ses larges épaules. Il avait le front légèrement reculé, indice fréquent d'une nature sujette à l'exaltation; ses sourcils abondants accusaient la richesse d'un tempérament énergique, et ses beaux yeux, ombragés de longs cils noirs, étaient pleins de pensées et de feu. Souvent, dans le monde, il demeurait taciturne et ne rompait le silence que par une conversation entrecoupée; mais quand une passion forte le possédait, on voyait briller son regard et tout son visage s'enflammer. Dans ces moments-là il rencontrait facilement l'éloquence, les mots lui arrivaient pleins d'images, et dans ce style familièrement coloré, il peignait un homme, une situation, un mouvement, un travers.

A voir sa toilette, non pas négligée, mais décousue, ses cheveux rejetés en arrière, et les grandes bottes à la Souwaroff qu'il portait presque toujours, on se souvenait que l'artiste avait mené autrefois la vie des camps. L'ancien camarade des officiers de Bonaparte se retrouvait dans ce costume légèrement suranné, et jusque dans la queue qui retombait sur le collet de sa redingote, souvenirs opiniâtres de l'armée d'Italie et du Directoire, dont mademoiselle Mayer, chez Prud'hon, se moquait parfois avec esprit. Le maréchal Bessières était un des généraux que le peintre avait connus à l'état-major de Bonaparte. Un jour, Gros le rencontre à Paris, mais le maréchal fait semblant de ne pas le reconnaître. Ce dédain fut cruellement puni par l'auteur des *Pestiférés de Jaffa* : Bessières y fut peint avec un mouchoir sur la bouche; et la peur de l'aide de camp servit de repoussoir au courage du général en chef.

Gros n'aimait pas le gouvernement de Juillet. Il avait connu sous la Restauration le duc d'Orléans; et, par l'entremise de la duchesse (depuis la reine), il avait pu racheter la *Bataille d'Aboukir*, que les Bourbons de Naples laissaient moisir dans un grenier, où on la déroulait complaisamment par terre, sous la botte des

voyageurs. Mais, depuis la révolution, Gros, ami sincère de Charles X, ne fit rien pour la glorification de la dynastie nouvelle : on le laissa donc à l'écart. Cependant il fut prié d'ajouter deux pieds de peinture à sa toile des *Pyramides*, dont le général Bertrand venait de faire cadeau à Louis-Philippe, et qui, toisée par les ordonnateurs du musée de Versailles, se trouvait d'une mesure insuffisante. — C'est M. Debay qui a exécuté avec beaucoup de talent, sur les dessins du maître, les morceaux ajoutés à la *Bataille des Pyramides*.

Eu égard à son organisation, Gros devait être et fut en effet l'artiste de la spontanéité, comme Gérard fut celui de l'arrangement. Il mettait de l'élan là où l'autre aurait mis du calcul, et son œuvre procédait si peu de la méditation, qu'elle est remplie de naïvetés précieuses, de ces naïvetés que l'esprit désavoue et qu'un goût sévère aurait châtiées, à tort peut-être. Au lieu de méditer longtemps son sujet comme l'aurait fait Poussin, il se laissait aller à des inspirations successives qui pouvaient bien se corriger l'une l'autre, mais qui toutes étaient le fruit de cette force pittoresque qui répond, en peinture, au *vis tragica* de l'art dramatique.

La fougue de ce génie prime-sautier est plus évidente encore dans ses esquisses préparatoires. C'est là qu'il faut suivre sa conception, tellement rapide que sa plume ou son crayon sont à peine assez prompts pour la servir. J'ai curieusement considéré, chez M. Delestre, les premières pensées du tableau de *Nazareth*, qui lui-même n'est qu'une esquisse terminée. L'artiste n'est préoccupé d'abord que du mouvement des figures, de l'agencement des lignes de la silhouette. Chez Prud'hon, la plus vague apparition du sujet se trouvait accompagnée de la lumière qui le devait éclairer. Au contraire, les croquis de Gros n'offrent qu'une configuration brutale des personnages; mais tout ce qui se présentait à sa pensée était si accentué, si vif, que souvent, d'un trait de plume, il vous fait reconnaître un Autrichien, un Turc, un Français, chacun dans son allure et avec son type; s'il pense à la bataille qu'il va dessiner, son crayon marche aussi vite que l'armée. Sur un papier où se croisent mille hachures qui de loin paraissent ne rien exprimer, de près vous voyez clairement la *Reddition d'Ulm*, la situation de la ville, le défilé des soldats, l'indication des vainqueurs et des vaincus. Pas de lumière d'ailleurs, pas de masses préparées; vous ne saisissez que le geste du commandement, le parlementaire incliné, le lointain galop d'une ordonnance, la place enfin qui sera réservée aux principales parties du tableau.

Gros est un coloriste et parfois un grand coloriste. Ses tons ne sont pas très-variés, et le travail au bitume qu'on a reproché à son école a effectivement appauvri plus d'une fois son coloris; mais ce défaut fut celui de son âge mûr. Ses premiers ouvrages en furent exempts; ils sont solides sans lourdeur, à la fois légers et fermes. La *Bataille de Nazareth* est un morceau blond, transparent, lumineux et facile, digne en tout de Rubens. On n'en pourrait dire autant des autres ouvrages du peintre, où les dessous ont repoussé, où l'exécution est inégale. En tant que dessinateur, Gros n'a eu sans doute ni la pureté de David, ni cette finesse imprévue du contour, si remarquable chez M. Ingres; mais son dessin est d'une correction suffisante et il procède d'une connaissance profonde de la construction du corps. Comment aurait-il la beauté du détail? il a une si rare intelligence de l'ensemble, des grands traits! Si ses tableaux finis n'ont pas toute la fraîcheur de l'esquisse de *Nazareth*, c'est qu'on ne peut modeler sévèrement sans fatiguer la couleur. Serait-on Rubens, si l'on ne veut pas négliger le contour, le laisser fuir, l'envelopper d'air et de reflets pour le mieux faire tourner, on arrive à un coloris stanté. Les *génies* de la Coupole sont le plus bel exemple qu'on puisse voir d'un dessin correct, recouvert d'une belle couleur. Les peintres savent qu'on ne saurait pousser bien loin la conscience du modelé, sans aller peu à peu jusqu'à la grisaille, sans tomber dans les tons cendrés de M. Ingres et de son école.

Gros est le véritable type de l'artiste; sa passion déborde sur sa toile; toute sa pensée est en dehors. L'idée chez lui est tellement à la surface, elle vit si bien dans la forme, qu'elle ne paraît jamais profonde; par cela même que le spectateur n'a d'autre peine à prendre que d'admirer. Gros ne fait pas rêver longtemps, il n'écrit pas son intention de ce style réfléchi, calme, austère, plein d'heureuses réticences, qui laisse travailler l'imagination en ne disant pas tout; mais il remue, il échauffe, il entraîne, il nous

communique l'enthousiasme dont il est pénétré; il nous montre l'extérieur de l'histoire, son allure et son costume; il la promène au soleil et nous la fait suivre des yeux comme on suit une revue éclatante. Ses figures font mieux que penser : elles agissent, elles ont l'éloquence de la pantomime, la poésie de l'action.

Le premier, il osa remplir ses tableaux d'uniformes, de gibernes, de chapeaux à plumes, d'épaulettes, de sabres et d'épées; mais ces objets prirent sous son pinceau je ne sais quelle noble tournure. Sans aller, comme David lui-même dans le *Serment du Jeu de Paume*, jusqu'à donner à ses draperies l'apparence d'un linge mouillé étendu sur le corps, Gros a su les retrousser, les agiter, les tourmenter au besoin, pour leur faire jouer un rôle optique et jeter ainsi de la variété jusque dans l'uniformité de l'uniforme. Avez-vous remarqué avec quel sans-façon le chapeau à la française est posé sur les figures de Gros? Quelquefois ces chapeaux, à y regarder de près, ne peuvent tenir sur la tête, dont ils laissent à découvert toute la chevelure; mais cela même ajoute au désordre apparent de la bataille. Sous leur chapeau si négligemment posé, les généraux d'*Aboukir* et des *Pyramides* ont tous un air crâne qui leur sied à merveille; leur costume est ample, cossu, étoffé; il y a une élégance belliqueuse dans le négligé de leurs fracs, dans le nonchaloir de leurs abondantes cravates.

Laissez aux Vernet les engagements d'avant-postes, les combats de tirailleurs, la reconnaissance, l'escarmouche, la bataille familière et bien française, après tout. Mais à lui, Gros, la bataille héroïque, celle où se donnent les grands coups, celle où les peuples se rencontrent sous l'œil des conquérants, où se décident le destin des empires et le sort des idées puissantes que la marche des armées répand dans le monde. Chez Vernet, on se bat en riant et avec esprit, comme jadis au siége de Lérida ou à Fontenoy; et il me semble que les bons mots du soldat volent parmi la mitraille. Chez Gros, la bataille m'impose, elle a des proportions homériques; ses héros sont, à leur manière, aussi beaux que les guerriers de l'*Iliade* ou les cavaliers d'Ossian. La *bataille* d'Horace est un bulletin : celle de Gros est une épopée.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

1796. — Dessin du général Bonaparte.

1797. — SALON DE L'AN VI. — 1797. — Tableau. Portrait du général Berthier, fait à Milan.

1800. — SALON DE L'AN IX. — 1800. — Portrait du général Bonaparte à Arcole. Ce tableau, fait à Milan, d'après nature, appartenait au premier Consul. — *Sapho à Leucate*; ce tableau appartient au général Dessolles. — Un petit tableau de famille. Miniature.

1801. — Esquisse peinte de la *Bataille de Nazareth*, présentée au concours. C'est celle qui a remporté le prix.

1804. — SALON DE 1804. — *Les Pestiférés de Jaffa*.

1806. — SALON DE 1806. — *Bataille d'Aboukir*. — Un portrait d'enfant.

1808. — SALON DE 1808. — *Champ de bataille d'Eylau*. — Portrait équestre de S. M. le roi de Westphalie. — Portrait en pied de M. le général Lasalle. — Portrait de M. Zimmermann.

1810. — SALON DE 1810. — *Prise de Madrid*. — *Bataille des Pyramides*. — Esquisse de la *Bataille de Wagram*. Tableau commandé par le prince de Neufchâtel. — Portrait du général de division Legrand. — Portrait du fils du général Legrand.

1812. — SALON DE 1812. — *François Ier et Charles-Quint visitant l'église Saint-Denis*. — Portrait de M. le comte de la Riboissière et de son fils. — Portrait de M. le général Lasalle. — Portrait de madame la comtesse Lasalle. — Portrait de madame la comtesse Legrand. — Portrait de M. le comte Montbrun.

1817. — SALON DE 1817. — *Le roi quittant le château des Tuileries dans la nuit du 20 mars*. — Portrait en pied de

Louis XVIII. — Portrait en pied de la duchesse d'Angoulême.

1819. — SALON DE 1819. — *La duchesse d'Angoulême s'embarquant à Pouillac, près Bordeaux*, le 1er avril 1815. — Portrait de madame la comtesse de ***. — Portrait de M. le comte Alcide D. L. R., élève de M. Gros.

1822. — SALON DE 1822. — *David introduit près de Saül pour dissiper, par l'harmonie de sa harpe, les sombres idées dont ce roi était tourmenté.* — *Ariane, abandonnée par Thésée, dans l'île de Naxos, est recueillie et consolée par Bacchus.* Répétition du tableau appartenant à M. le comte de Schonborn, à Mayence. — Portrait de mademoiselle D***.

1824. — La Coupole de Sainte-Geneviève.

SALON DE 1824. — Portrait de M. le comte Chaptal, pair de France.

1827. — SALON DE 1827. — Portrait équestre du roi Charles X. — Portrait de M. de Villemanzy, pair de France. — Portrait de M. Macips. — Portrait de mademoiselle de Korzakoff. Cette année-là furent découvertes les peintures du musée Charles X, plafond, voussures et grisailles.

1831. — SALON DE 1831. — Portraits même numéro.

1833. — SALON DE 1833. — Portrait de madame la comtesse Yermoloff, née de Lasalle. — Portrait de madame ***. — Portrait de M. ***. — Portrait du docteur Clot (Clot-Bey), directeur de l'école de médecine de *Abou-Zabel* (Égypte), dans son costume de bey. — *L'Amour, piqué par une abeille, se plaint à Vénus.*

1835. — SALON DE 1835. — *Hercule et Diomède.* Hercule saisit Diomède et le donne à dévorer à ses propres chevaux. — *Acis et Galatée.* Acis, amant de Galatée, entendant l'approche de Polyphême, se réfugie avec son amante sous un rocher. Appartient à M. Urvoy de Saint-Bedan.

MORCEAUX AYANT APPARTENU A MADAME CARBONNET, BELLE-SOEUR DE GROS :

Étude terminée du groupe de *Charlemagne*, pour la coupole de Sainte-Geneviève.

Première pensée de la *Coupole*. Les quatre groupes sur une toile de chevalet. Celle dont il est question dans cette notice.

Petite ébauche peinte de l'esquisse de la *Bataille de Nazareth*.

Nuit du 19 au 20 mars. Dessin sur papier teinté, légèrement rehaussé de blanc. Cette composition est tout à fait semblable au tableau.

Réduction peinte de l'*Hercule et Diomède*, exposé au salon de 1835.

Divers dessins et tableaux, portraits de famille, etc.

Esquisse peinte de *Sapho à Leucate*. Cette esquisse est d'un seul ton bleu ; elle est d'un effet saisissant.

TABLEAUX OU DESSINS DE GROS APPARTENANT A M. DELESTRE :

Portrait en pied de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, en grand costume. Celui qui avait été offert à M. H. de Latouche.

Le portrait en pied de la reine de Westphalie.

Ce portrait est en ce moment (juin 1859) dans l'atelier de M. Clavier, restaurateur de tableaux, rue de Seine.

Ébauche au bitume des *Pestiférés de Jaffa*. La tête de Bonaparte est seule achevée.

Timoléon se bouche les oreilles pour ne pas entendre les cris de son frère. Ce dessin est précieux ; il est conçu dans la manière du Poussin.

Distribution des récompenses aux artistes, par Napoléon ; croquis au crayon. Ce croquis renferme les portraits indiqués en deux coups de crayon, de la plupart des camarades de Gros ; on y reconnaît parfaitement Girodet, Gérard, Guérin, Carle Vernet, Cartelier, M. Denon, David et Gros lui-même.

Combat de chevaux et d'ours ; léger croquis sur papier blanc.

Traits de quelques figures projetées pour la *Bataille de Nazareth.*

Reddition d'Ulm ; croquis à la plume.

Autre croquis pour *l'Embarquement de la duchesse d'Angoulême*. Ce tableau fut composé presque entièrement sur la toile.

Portrait de Masséna, peint sur taffetas. C'est un *fixé* fait en Italie.

L'Arcadie, paysage, avec deux figures auprès d'un tombeau sur lequel sont inscrits les mots : *Et in Arcadia ego.*

Portrait en miniature de Gros dans sa jeunesse. Ce portrait, très-fin de couleur et très-curieux, a été toujours attribué au peintre lui-même. Il est de madame C*** (Carbonnet).

Étude de torse, par Gros. Cette belle étude remporta le second prix ; le premier fut donné à Landon.

Divers dessins d'atelier : *La prise de l'île de Caprée par le général Lamarque*, dessin à la plume.

Petit profil du général Bonaparte en Italie. Ce simple trait, sur un chiffon de papier, est rempli de caractère et d'un grand prix.

M. le docteur H. Larrey possède, comme je l'ai dit, le dessin au crayon, sur une vaste feuille de papier, de la première pensée des *Pestiférés de Jaffa.*

M. Carrier a des études peintes pour les *génies* de la Coupole, et un *Christ en croix*, fort belle copie de Gros, d'après Rubens.

Madame de Laverne possède un beau croquis de l'*Ariane*, et un dessin aux deux crayons du groupe de Louis XVIII et de la duchesse d'Angoulême pour la *Coupole.*

M. de Laverne fils a une jolie ébauche du portrait de madame Gros ; grandeur naturelle.

M. Palmery a une répétition du *François Ier et Charles-Quint*, tout entière de la main de Gros. Cette répétition est peut-être supérieure au tableau lui-même, sous le rapport de l'exécution.

Nous avons vu, dans le cabinet de M. Havin, directeur du *Siècle*, un curieux tableau de Gros : c'est un tableau de son extrême jeunesse, et qu'il peignit pour son premier concours ; le grand artiste y est déjà en germe, mais ses défauts présents y sont plus sensibles que ses qualités futures.

Le MUSÉE DU LOUVRE renferme, en tableaux de Gros : *Le Champ de bataille d'Eylau* ;

François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis.

En dessins :

François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis. Haut. 0 m. 41 c. Larg. 0 m. 26 c. Dessin à la plume. *L'Incendie de Moscou, après la prise du Kremlin.* Magnifique dessin sur papier teinté ; c'était le projet d'un tableau qui n'a jamais été fait. — *Timoléon assistant au*

meurtre de son frère. Ce dessin et le précédent ont été donnés au Musée du Louvre par madame Gros.

Musée de Nantes. — C'est là que se trouve la *Bataille de Nazareth,* qui appartenait à M. Urvoy de Saint-Bedan et qui a été donnée par cet amateur, avec sa collection, au musée de Nantes. La copie que fit Géricault de cette *Bataille* est maintenant au musée d'Avignon; l'original porte 1 mètre 35 centimètres de hauteur, sur 1 mètre 95 centimètres de large.

On peut consulter, au sujet de la collection Urvoy de Saint-Bedan et du musée de Nantes, l'excellente notice de M. Henri de Saint-Georges, secrétaire en chef de la mairie de Nantes.

Vente Denon, 1826. — Petit portrait en pied de Bonaparte, en costume de premier consul. Seize pouces sur onze. Bois, 1,100 fr.

Vente Gros 1835 :

Distribution de croix dans le grand salon du Louvre : on y voit Napoléon, Marie-Louise, David, Gros, Girodet, Guérin, C. Vernet, Cartelier et Denon. Grande ébauche peinte en 1808. 460 fr.

Le général Lamarque, sous les ordres de Murat, attaque l'île de Caprée. Esquisse. 595 fr.

Le jeune Beauharnais en aide de camp du général Bonaparte, en Italie. 501 fr.

Jérôme Bonaparte en costume royal. 700 fr.

Voir, au sujet de ce portrait, ce que nous en avons raconté d'assez curieux dans la présente biographie.

Le même, sur un cheval à tous crins; au fond, le palais de Cassel. 1,500 fr.

Sa Femme, la princesse de Wurtemberg, la main près d'un diadème. 600 fr.

Murat, dans le costume du nord, sur un cheval au galop. 509 fr.

Jeune Femme au bain. 1,820 fr.

Première pensée de la coupole de Sainte-Geneviève. 606 fr.

Sainte-Geneviève en extase. Étude terminée pour la coupole. 1,000 fr.

Clovis et Clotilde; Charlemagne et Hildegarde. Deux grandes études. 630 fr.

Tête colossale de Charlemagne. 105 fr.

L'Ange de la Paix. 140 fr.

Mars et Vénus, d'après David; *Acis et Galatée;* Portrait de la duchesse d'Angoulême; *Entrevue de Napoléon et de l'empereur d'Autriche,* esquisses. Ensemble, 150 fr.

Œdipe et Antigone; les Bergers d'Arcadie. 400 fr.

Sapho. 150 fr.

Esquisse du portrait de Louis XVIII pour la Chambre des députés. 450 fr.

Cheval arabe harnaché. 207 fr.

Sainte Geneviève; à la plume. 60 fr.

Des Cavaliers mameluks; id. 51 fr.

Tête du général Guilleminot. 37 fr.

Électre au tombeau d'Agamemnon. 26 fr.

Prise de Caprée; à la plume. 41 fr.

Portrait du maréchal Macdonald. 36 fr.

Première pensée du plafond du musée Charles X ; au trait. 60 fr.

L'Incendie de Moscou, après la prise du Kremlin. 360 fr.

La Mort de Timoléon ; composition très-énergique de quatre figures. 280 fr.

Le Départ de Louis XVIII; dessin sur papier teinté, rehaussé de blanc. 140 fr.

Mathieu de Montmorency; à la mine de plomb. 34 fr.

Esquisse de la coupole; à la plume. 79 fr.

Composition pour la *Bataille de Nazareth.* 405 fr.

François Ier et Charles-Quint à Saint-Denis; à la plume. 312 fr.

Napoléon à une représentation de la Vestale, *à l'Opéra.* 61 fr.

Épisode du Kremlin et première pensée de *la Peste de Jaffa.* 80 fr.

Portrait de la première femme de Lucien Bonaparte. 18 fr.

Dessin à la plume pour une composition des *Révoltés du Caire.* 60 fr.

Le Musée de Versailles renferme : *Les Pestiférés de Jaffa ; la Bataille d'Aboukir ; la Bataille des Pyramides ; la Reddition de Madrid ; l'Entrevue des deux Empereurs ; la Nuit du 19 au 20 Mars ; le portrait de Charles X à cheval.*

Le portrait peint de Bonaparte à Arcole est dans le cabinet de M. Hoguet.

L'atelier de Gros était situé rue des Fossés-Saint-Germain des Prés, vis-à-vis le célèbre *Café Procope.* Le local de cet atelier était précisément l'ancien foyer de la salle de spectacle de la Comédie-Française, de celle où furent joués Racine et Molière, et qui avait donné son nom à la rue que l'on appelle encore rue de l'Ancienne-Comédie. L'école de Gros avait été la continuation de celle de David ; elle avait le même massier. On entend par *massier* celui qui surveille l'atelier en l'absence du maître. Il administre les fonds de la *masse,* qui sont employés aux frais généraux d'entretien de l'atelier et au payement des modèles. On donne aux modèles 20 francs par semaine. Les femmes ont 25 francs. La pose est de cinq heures par jour, sur lesquelles le modèle a quatre quarts d'heure de repos.

Le plus célèbre *massier* du temps est M. Poisson, peintre lui-même. Il a été successivement le massier de David, celui de Gros, celui de M. Paul Delaroche, chez qui nous l'avons connu. — Il a exercé depuis ses fonctions dans l'atelier de M. Gleyre. Beaucoup de peintres distingués sont sortis de cette école : MM. Debay, Delestre, Adolphe Brune, Féron, Coutan, Court, Larivière, Chopin, Destouches, Camille Roqueplan, Bonington, Carrier, Bellangé, les deux Hesse, Pérignon, Reisener, Eugène Lami, Robert Fleury, Signo, Paul Delaroche et Charlet.

Le plus chéri des élèves de Gros, celui qui reproduisait le plus fidèlement sa manière, c'était M. Debay. La copie des *Pestiférés de Jaffa,* que nous avons vue à la vente de Gros et qui fut rachetée par M. Debay lui-même, pouvait être considérée comme une répétition du maître, tant elle était juste de ton et d'effet. M. Debay exécuta aussi une fort belle copie du *François Ier et Charles-Quint.* Cette copie a été donnée à l'église de Saint-Denis. Le maître en fut tellement satisfait qu'il n'hésita pas à la signer, et comme on lui disait : « Voilà une belle copie de vous, vous y avez travaillé. — Oui, répondit Gros, j'y ai travaillé, car je l'ai signée. » On n'en pouvait faire un éloge plus délicat.

Sous le titre de *Gros et ses ouvrages* ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste, M. Delestre a publié sur le peintre qui fut son maître et qu'il a connu mieux que personne, un volume de cinq cents pages où l'on peut dire qu'il a épuisé la matière.

Nous extrayons de cet ouvrage quelques morceaux précieux; nous les trouvons dans les dernières pages, qui concernent l'enseignement de Gros et ses recommandations les plus habituelles à ses élèves.

« Gros répétait souvent aux dessinateurs : « Il faut procéder par ensemble: ensemble de mouvement, de longueurs, de lumière et d'ombre, ensemble d'effet. Vous ne devez,

disait-il, vous occuper d'une portion sans regarder le tout; faites-vous la tête? regardez les pieds, et ainsi du reste. » Selon ce précepte, il ne laissait poser le crayon blanc sur un papier coloré, qu'après l'achèvement complet du travail de l'estompe, en réservant toujours le ton même de la feuille entre la lumière et l'estompage surajoutés, de façon à utiliser la demi-teinte toute faite. Il résumait ainsi ce système : « Conduisez simultanément chaque partie, de telle sorte que si votre besogne venait à être interrompue, il y ait homogénéité dans chaque partie, quel qu'en soit le degré d'avancement. »

« Gros recommandait instamment à ceux qui peignaient d'après nature, de dessiner avec soin le modèle avant d'employer le pinceau; il ne tenait aucun compte du coloris, s'il ne revêtait de belles formes. Chose singulière, son émule, Girodet, grand admirateur de l'antique, parlait incessamment à ses élèves de la nécessité de chercher des teintes riches et brillantes. Chacun de ces maîtres se défiait sans doute de sa prédisposition particulière, et voulait ainsi prémunir l'inexpérience d'un commençant contre une influence exclusive.

« Gros estimait plus un éloge adressé en sa personne au dessinateur, qu'au rival du Titien et de Rubens. Le professeur ne négligeait pas cependant les richesses offertes par la chimie moderne, pour augmenter les ressources du pinceau. Quand il voyait une palette trop peu garnie, il témoignait son mécontentement avec ces paroles : « On ne fait pas de peinture à la spartiate. »

« On ne pouvait, selon l'avis du maître, prendre trop de précautions pour éviter l'action nuisible du temps sur la peinture. On devait dessiner sur la toile avec du crayon blanc de préférence à tout autre expédient composé de tons noirs, propres à repousser plus tard et à rendre les contours durs et secs.

« Gros établissait sur sa palette une série de tons composés d'après nature, répondant, dans leur ensemble, au ton général du modèle, et un à un, à chaque teinte d'un plan pris à part. Il avait soin de conserver la fraîcheur de ces teintes en ne déflorant pas les éléments entrant dans leur composition, par l'action trop prolongée du couteau à palette pour opérer leur mixtion.

« Cette étude et cette disposition préliminaires étant faites, il s'agissait de copier la nature en apposant la couleur dans les limites tracées primitivement par le crayon. Gros établissait d'abord le ton local en sa lumière, et, par opposition, l'ombre de la forme; non pas avec des tons insignifiants, comme un frottis de bitume ou de toute autre teinte de convention, mais avec la teinte juste, portée à une valeur telle que, la toile étant couverte, cette teinte, franchement posée, ne perdît rien de sa force. Il passait ensuite de l'un à l'autre de ces extrêmes, en appliquant successivement des demi-teintes intermédiaires juxtaposées.

« Gros ne manquait jamais de blâmer ceux qui prétendaient aller plus vite et finir davantage, en noyant les teintes les unes dans les autres, par le balayage de la brosse ou du blaireau. Rien, en effet, ne salit plus le coloris que ce procédé mécanique.

« Imitez naïvement ce que vous avez sous les yeux, disait Gros; cherchez bien le ton sur la nature, et quand vous avez pu le trouver sur votre palette, reportez-le sur la toile, à sa place exacte et sans y revenir. Il vaut mieux, ajoutait-il, regarder dix fois le modèle et ne toucher qu'une fois la toile avec la brosse. »

« La plupart du temps, on se hâte de jeter au hasard une teinte sur la toile, avant d'en avoir calculé la valeur relative et la position. L'on recommence ainsi jusqu'à ce que l'œil soit satisfait; mais avec ces tentatives multiples, on fatigue inévitablement l'organe de la vue; on perd beaucoup plus de temps et l'on altère la peinture par cet entassement de tons faux et fatigués.

« Il était bien entendu que le maître ne disait pas d'aller jusqu'au point d'étiqueter des échantillons de couleurs et de faire une marqueterie incohérente; mais de contenter l'œil par des séries de teintes chromatiques, dont la réunion pût former un ton local simple et vrai.

« Cette méthode, indiquée par la nature même, explique la rapidité d'exécution du grand coloriste, posant et laissant le ton, sauf à lui donner plus de consistance avec des glacis transparents. »

Nous reproduisons ci-dessous la signature du baron Gros, telle qu'elle existe sur les registres de l'Académie et la signature des peintures de la coupole de Sainte-Geneviève.

Nous devons à l'extrême obligeance de M. Delestre de pouvoir reproduire une intéressante lettre écrite par Gros dans sa jeunesse, lors de sa mission en Italie.

Gros

GROS. 1820

Rome 23 Prairial an 5

Je pars ce matin avec le troisieme convoi que nous expedions de Rome il est dirigé sur Pise ou Livorno sitot arrivé a Pise je pars ou plutot pour Milan ou il m'eut été si essentiel d'etre deja depuis un mois je reçois meme de tems en tems des lettres du General Berthier qui pressent mon arrivée la, aussi le Cn Cacault auroit bien voulu m'éviter cette corvée mais il n'a pas été possible.

Je vais faire un voyage tres ennuyeux mais essentiel on ne sauroit trop veiller de pareils chefs d'œuvre et ce qui nous rassure bien tous nous y mettons du soin.

adieu je t'embrasse ainsi que ma sœur si tu veux m'ecrire adresse toujours a Rome on me renvoira les lettres sur la route je t'ecrirai lorsqu'il faudra adresser ailleurs.

je compte sur 20 a 30 jours de route d'ici a pise avec un pareil attirail

Gros

IMP. BÉNARD ET Cie, 2, RUE DAMIETTE.



École Française. *Histoire, Mythologie.*

PIERRE GUÉRIN

NÉ EN 1774. — MORT EN 1833



Pierre Guérin naquit dans l'année 1774, qui fut la première du règne de Louis XVI. Une grande révolution se préparait alors dans les arts. La société française, fatiguée de ne voir en peinture que sa propre image, aspirait à un art plus sérieux. Au milieu de l'élégant et bruyant badinage d'un siècle spirituel, galant et frivole, quelques hommes s'étaient plongés dans l'étude des monuments antiques, et en avaient écrit des livres pleins d'enthousiasme. Les peintures, les marbres, les bronzes, les vases grecs trouvés à Herculanum et à Pompéi commençaient à changer le goût, et, sous l'influence d'un petit nombre d'archéologues passionnés, tels que l'abbé de Guasco et Winckelmann, les artistes se tournaient vers cette antiquité classique toujours belle, mais alors d'autant plus admirable que, pour la première fois, la science en découvrait, en pénétrait les principes, en faisait toucher au doigt les beautés. Cette réforme, timidement ébauchée par Vien, s'était introduite sous le règne de Louis XVI dans tous les

ateliers à la fois. Regnault, David, et les autres maîtres qui tenaient école dans ce temps-là, travaillaient et enseignaient à peu près sous l'empire des mêmes idées.

On assure, et cela est vraisemblable, que Pierre Guérin n'avait aucune inclination pour la peinture. Cette fois, contrairement à ce qui se passe d'ordinaire, ce furent ses parents qui le poussèrent malgré lui dans la carrière des arts. Placé d'abord sous la direction de Brenet, Guérin y montra si peu de goût pour le dessin et tant de paresse, que Brenet le renvoya. On le fit entrer alors chez Regnault, qui lui donna des leçons non-seulement dans son atelier, mais à l'Académie de peinture, où il était professeur.

Ainsi façonné aux idées nouvelles, Guérin était tout prêt à concourir pour le prix de Rome, lorsque l'ancienne Académie de peinture fut détruite comme une institution déjà caduque et qui voulait être rajeunie en même temps que la société tout entière. Au milieu des tempêtes de la révolution, les concours furent interrompus, et, à la fin de 1796, il y en avait trois d'arriérés. L'année suivante, trois prix furent proposés en un seul concours, dont le sujet était la *mort de Caton d'Utique*. Guérin, Bouillon et Bouchet remportèrent ces trois prix et furent couronnés *ex æquo*. Cependant, les pensions de l'École de Rome n'ayant pu encore être rétablies, Guérin s'imposa volontairement à Paris les travaux que l'on eût exigé de lui s'il avait joui de sa pension à Rome, et il entreprit en 1797 un tableau qui allait emprunter des circonstances une célébrité tout à fait inattendue, *Marcus Sextus*, c'est-à-dire un Romain, un proscrit de Sylla, qui, revenant de l'exil, trouve sa femme morte et sa fille au désespoir.

La composition de *Marcus Sextus* est saisissante par une simplicité mâle et stoïque : elle se réduit en effet à deux grandes lignes, l'une horizontale, l'autre verticale, dont l'effet rigide est calculé, voulu tout exprès pour impressionner fortement le spectateur; cela est si vrai que, loin de racheter la sévérité de cette première disposition par des lignes ondoyantes et plus douces, le peintre n'a pas craint de rappeler dans le haut de sa toile la ligne horizontale du cadavre par celle de la tringle de fer à laquelle est suspendu le rideau du lit. C'est dans la partie inférieure seulement que le corps penché et abandonné de la jeune fille en pleurs et le bâton de voyage que le proscrit a jeté par terre avec son casque, atténuent la dureté des grandes lignes du tableau par deux obliques assez heureusement balancées. Il semble que Nicolas Poussin n'eût pas conçu autrement une pareille scène, mais l'auteur du *Testament d'Eudamidas* n'eût pas manqué certainement d'affecter dans l'exécution la même énergie, la même rudesse, allions-nous dire, que dans l'arrangement. Il eût peint cette tragédie avec d'autres accents et suivant un mode plus conforme au genre d'émotion qu'elle devait produire. Guérin, au contraire, après avoir disposé et dessiné ses figures dans un style ferme et pur, dont la concision visait au sublime, les avait exécutées d'un pinceau froid, timide et lisse qui leur prêtait les apparences d'une sculpture, là où il fallait y mettre ce sentiment de la vie inséparable de toute action dramatique. Malgré ces défauts qui tenaient aux idées de ce temps-là, je veux dire à une sorte de mépris superbe pour le matériel de l'art, le *Marcus Sextus* était un noble, un bel ouvrage, où l'on pouvait admirer des formes choisies, un style châtié et plein d'élévation, une sobriété magistrale, et surtout la profondeur de l'expression dans cette tête de proscrit, déjà labourée par toutes les angoisses de l'exil, maintenant immobile et comme pétrifiée par le saisissement d'une douleur immense, d'une douleur sans consolation et sans larmes. Auprès de ce cadavre étendu et roide, aux pieds de cet homme foudroyé, la figure désolée de la jeune fille qui a revu son père au moment où sa mère venait d'expirer, cette figure, dis-je, rend la scène plus touchante encore par le spectacle d'une douleur naïve, d'une douleur humaine, et par le contraste que forme le désespoir contenu, héroïque et muet du proscrit avec l'abandon de sa fille, dont les sanglots le rattacheront à la vie.

En tout temps, le *Marcus Sextus* eût été une œuvre très-remarquable, une œuvre d'un ordre élevé et d'un effet puissant; mais il arriva que les circonstances et les passions politiques en firent une merveille. « Il venait de s'opérer en 1797, dit M. Quatremère, une de ces vicissitudes d'opinion qu'un entr'acte de tyrannie avait paru favoriser[1]. Beaucoup de Français que la proscription avait retenus loin de leur pays, profitaient de ce

[1] Notices historiques.

qui n'était toutefois qu'un sommeil momentané du régime de la Terreur, pour revoir le pays natal. » Le *Marcus Sextus* parut une allusion au retour des émigrés, et, qu'elle fût préméditée ou involontaire, cette allusion fut avidement saisie par le parti royaliste qui commençait à réagir sourdement, mais avec force, contre la révolution. Exposé au salon de l'an VIII (le 13 août 1799), le tableau de Guérin y fut accueilli avec des transports d'enthousiasme. Les émigrés qui tenaient à des familles trop puissantes pour n'avoir pas une influence considérable, improvisèrent au jeune peintre un succès dont aucun autre ne peut donner l'idée. Les artistes eux-mêmes, entraînés par l'émotion générale, attachèrent une couronne de laurier au cadre du



PHÈDRE ET HIPPOLYTE.

tableau, avec cette inscription : *Laurier donné par les artistes*. Ce fut Hennequin, l'auteur d'*Oreste*, qui demanda à placer la couronne, tandis que Guérin se dérobait aux applaudissements de la foule et aux embrassements de ses camarades. « Non-seulement, dit M. Delécluze, le tableau fut constamment environné d'une foule immense pendant les trois mois d'exposition, mais le peintre fut l'objet d'un suite d'ovations et de triomphes qui faillirent ruiner le peu de santé qu'il avait. Outre les invitations qui lui furent faites par l'ancienne aristocratie, par les banquiers, par les personnes à la mode, et même par les fonctionnaires de l'État, tous les théâtres lui offrirent ses entrées gratuites, et Guérin ne paraissait jamais dans un de ces lieux publics sans être couvert d'applaudissements à son entrée et dans les entr'actes. Pour être juste, il faut ajouter à la louange de cet homme plein de sens, de modestie et de talent, qu'il ne se méprit point sur la cause de ce succès extraordinaire, et qu'il ne le considéra que comme un engagement sacré qu'il avait pris avec

le public, de redoubler d'efforts pour justifier la bonne opinion que l'on avait de lui[1]. » Il faut dire aussi que, dans ces ovations faites à Guérin par les royalistes, il entrait bien une certaine hostilité contre le peintre révolutionnaire du *Jeu de Paume* et de *Marat*, sans parler de la rivalité naturelle des écoles et du plaisir que ressentaient les élèves de Ménageot, de Vincent, de Regnault, à opposer une jeune gloire à l'éclatante célébrité de David. Les œuvres d'art ont leurs destins, comme les livres.

Cependant les pensions de l'Académie de Rome ayant été établies, et l'école ayant rouvert sous la direction de Suvée, de *l'ignare Suvée*, comme l'appelait David, Guérin réclama rétrospectivement les droits dont il n'avait pas joui, et se rendit à Rome aux frais de l'État. Mais déjà sa santé était altérée; naturellement débile et frêle, sa constitution avait beaucoup souffert du travail qu'il s'était imposé pour se rendre digne de sa gloire et des émotions qui l'avaient surexcité. Il ne passa guère que six mois à Rome, et, cherchant un plus doux climat, il se rendit à Naples où il demeura une année. Il faut croire que cette année-là fut consacrée tout entière au repos, car on ne trouve dans son œuvre aucune trace des études que fait toujours un peintre quand il est assez heureux pour voir les originaux de ces peintures et de ces bronzes qui, jusqu'à présent, ont été si tristement reproduits par la gravure. Mais il est probable que la magnificence du golfe de Naples, ce beau ciel, cette mer caressante et souriante lui laissèrent un souvenir ineffaçable, car nous retrouverons plus tard ce souvenir dans son tableau de *Didon*, dont les fonds colorés de teintes plus chaudes encore et embellis de temples antiques, deviendront les rives de Carthage soumise à Neptune et reine des mers. Revenu à Paris, Guérin se sentit comme embarrassé de ses précoces triomphes; sa réputation improvisée l'obligeait, et c'était beaucoup déjà que de se soutenir à la hauteur où on l'avait placé presque malgré lui. Livré à cette préoccupation, il étudia non plus son art seulement, mais l'histoire, la poésie et l'antiquité, tout ce qui pouvait fournir un aliment à sa passion pour le grand style. Il profita de ses entrées au Théâtre-Français pour y puiser des motifs de peinture, y observer les effets du costume et du geste, et s'inspirer de la poésie mise en action, mise en scène. De là, cette manière tendue, cet apprêt, cette solennité théâtrale des mouvements et des attitudes que nous remarquerons dans tous ses ouvrages.

La peinture est une poésie muette qui a d'autres lois et d'autres moyens que le théâtre. Il semblerait au premier abord que l'absence du discours ou des vers peut justifier en peinture l'excès du geste, c'est-à-dire que le peintre devrait suppléer par la vigueur de l'image aux ressources de la voix qui lui manque; mais il n'en est pas ainsi, à notre sentiment. La pantomime du comédien, expliquée par la parole, ne saurait être la même que celle du peintre qui ne parle qu'aux yeux. Le spectateur que les scènes précédentes ont préparé, que la déclamation échauffe et entraîne, celui-là permet aux héros de la scène des gestes violents et des mouvements ressentis, et il n'en voit pas même l'exagération. Il en est de la pantomime dramatique à peu près comme de la peinture de décor; l'une et l'autre s'adressent à des masses pour lesquelles il convient de charger les couleurs et les actions, parce qu'elles n'y regardent pas d'assez près pour saisir les délicatesses et les nuances que conseillerait le goût. Là, sans doute, comme partout, il faut frapper juste, mais il faut également frapper fort. Au contraire, le peintre n'ayant devant lui qu'un spectateur de sang-froid, ne saurait lui faire accepter rien d'outré ni de factice. Il est donc vrai que ce n'est pas dans les conventions du théâtre, mais dans la vérité de la passion et de la vie qu'il doit chercher ses inspirations. Pourquoi s'en rapporter, en effet, aux interprétations de la poésie, au lieu de remonter à la poésie elle-même? Qu'importe à l'artiste qui tient une palette la manière dont le beau est traduit dans un autre art, puisqu'il a pour mission de le traduire dans le sien?

Ces réflexions eussent arrêté un vrai peintre, un artiste de vocation: Guérin n'était qu'un homme supérieur qui brillait en peinture comme il eût brillé dans toute autre branche des connaissances humaines. Parfaitement instruit de tout ce qui se peut apprendre, doué d'un esprit élevé et délicat, et nourri des plus hautes lectures, Guérin arrivait par les spéculations de l'esprit à des effets que d'autres eussent trouvés

[1] *David, son école et son temps, souvenirs par E.-J. Delécluze*. Paris, *Didier*, 1855.

d'instinct. L'élan, la verve, la spontanéité lui étaient inconnus; il y suppléait par la méditation, par le savoir, par l'excellence d'un goût épuré de longue main. En 1802 parut un tableau destiné à faire grand bruit: *Phèdre accusant Hippolyte devant Thésée*. Ce tableau est assez connu pour qu'il soit inutile de le



OFFRANDE A ESCULAPE

décrire. Ce qui frappe tout d'abord, dans la composition de Guérin, c'est le côté théâtral. On croit voir une scène jouée par Mademoiselle Duchesnois, Saint-Prix, Damas et Madame Suin, qui tenaient alors les rôles de Phèdre sur le Théâtre-Français de la République. On sent que les poses, les gestes, les draperies, les accessoires ont été froidement calculés pour un effet scénique; l'artifice est trop visible : aucune passion qui ne soit feinte, aucune expression qui ne soit mimée. Cependant les contemporains s'accordent à dire que la *Phèdre* eut au moins autant de succès que le *Marcus Sextus*. « Il y eut même enchère de vogue et

surcroît d'enthousiasme, » dit M. Quatremère de Quincy. A chaque instant, la mémoire du spectateur venait compléter l'action du peintre; on entendait murmurer dans la foule les imprécations de Thésée ou les vers d'Hippolyte :

D'un mensonge si noir justement irrité,
Je pourrais faire ici parler la vérité,
Seigneur, mais je supprime un secret qui vous touche ;
Approuvez le respect qui me ferme la bouche.

Toutefois, la critique ne fut pas muette : les uns trouvèrent que la figure d'Hippolyte était dessinée faiblement, que le contour (on attachait alors au contour une importance extraordinaire) était incertain dans les bras surtout et dans les jambes de Thésée; que Phèdre manquait de grâce et de beauté; les autres s'étonnaient qu'Hippolyte, ce héros habitué aux exercices violents, ce chasseur intrépide n'offrît aucune apparence de force. Ils auraient voulu que l'élégance fût accompagnée chez lui de la fermeté qui convenait au fils de l'Amazone, à celui que Phèdre *trouve un peu fier et même un peu farouche.* On critiqua aussi le caractère débile de l'exécution, bien qu'elle fût sans contredit meilleure que celle du *Marcus Sextus.*

C'est desservir les talents que de les servir outre mesure, a-t-on dit avec raison. Guérin ne fut pourtant pas la victime de ses enthousiastes. Tout en continuant de puiser aux mêmes sources, il fit effort pour acquérir plus de puissance dans le ton, plus de liberté dans le maniement du pinceau et un dessin plus mâle. Au salon de 1810 il exposa son *Andromaque.* Cette fois encore, il avait emprunté ses moyens de l'art dramatique; il s'était inspiré de Racine et de Talma. Andromaque, tenant dans ses bras le fils d'Hector, invoque la protection de Pyrrhus qui la lui accorde en dépit de la jalouse Hermione : telle est la donnée du tableau : « Je n'en connais pas de plus sagement composé, dit M. Guizot [1]; l'action est une, et tout s'y rapporte: au milieu de l'élan d'Andromaque, du geste rapide et très-développé de Pyrrhus, de la fureur d'Hermione qui s'éloigne, un grand calme règne dans toute la composition, parce que tout y est en harmonie et bien ordonné : simplicité, intérêt, tranquillité, tout s'y trouve. Mais n'est-ce pas dans l'étude de l'antique que l'artiste a appris l'art de réunir et de concilier ces mérites divers? C'était le talent des anciens de savoir allier la vérité et la chaleur à une ordonnance belle et tranquille. Ne reconnaît-on pas encore dans cette admirable figure d'Andromaque, dans l'art avec lequel les draperies sont ajustées et ne dérobent aucune des formes du corps, l'homme plein du souvenir des draperies de la Leucothoé ou de la Cérès? Cette belle disposition des bras et des jambes de Pyrrhus, ne rappelle-t-elle pas ces poses si naturelles, et cependant si choisies, dont il nous reste plusieurs modèles? On a trouvé que la figure d'Oreste était trop semblable à celles qu'on voit dans quelques bas-reliefs grecs[2] : ces figures, ces poses si nobles, si correctement dessinées, ne sont-elles pas susceptibles, surtout celles d'Oreste et de Pyrrhus, de passer une à une dans le domaine de la sculpture? N'en ferait-on pas de belles statues? Ce n'est qu'un mérite de plus à M. Guérin; peut-être aurons-nous lieu de voir que quelques inconvénients viennent à la suite; mais, comme l'artiste n'a négligé d'ailleurs aucune des parties qui sont le propre de la peinture, comme sa couleur est bonne, ses expressions animées, ses contours vrais, rappeler l'antique est pour son tableau un avantage, puisque la nature de son sujet lui en faisait une loi, peut-être même la tête de Pyrrhus ne le rappelle-t-elle pas assez; je ne puis m'empêcher d'y regretter un peu de noblesse; elle est trop ronde, et je doute qu'un œil exercé y retrouve jamais une physionomie grecque. M. Guérin a voulu sans doute faire allusion à l'étymologie du nom de *Pyrrhus* (πυρρος, roux) en lui donnant des cheveux presque roux : c'est aussi, je suppose, par une intention du même genre qu'il a représenté Oreste et Pyrrhus si jeunes, pour conserver la différence d'âge qui existait entre eux et Andromaque, dont il a saisi admirablement le caractère de femme déjà veuve et mère, sans diminuer

[1] *De l'État des beaux-arts en France et du Salon de* 1810.

[2] *Gazette de France* du 12 novembre 1810.

sa beauté. » Malgré l'admiration de M. Guizot, trop jeune alors et trop peu connu pour exercer de l'influence sur le public, Guérin n'eut qu'un succès d'estime, lui que la fortune avait tant gâté depuis dix ans, lui qui, par un privilége inouï, avait été décoré n'étant encore qu'élève. Aussi je ne sais quel écrivain fit observer combien était capricieux cet engouement de la foule qui allait en diminuant, dans l'ordre inverse des progrès de l'artiste.

Qui ne connaît, qui ne sait par cœur le tableau de *Didon* et les têtes de ce tableau, devenues



CLYTEMNESTRE.

classiques? Quel est celui de nos lecteurs qui, étant au collége, après avoir expliqué ou copié cent vers de Virgile, de ces beaux vers dont on nous faisait la triste matière d'un devoir ou d'un pensum, quel est celui, disons-nous, qui n'a pas dessiné le *trois quarts* de Didon, comme disent les professeurs, et le profil d'Énée avec son casque phrygien, gracieux bonnet de pasteur changé en armure? Hélas! ce héros désespérant auquel un si grand poëte n'a pas su nous intéresser, comment la peinture le rendrait-elle intéressant? Didon seule est touchante parce que tout en elle respire la passion et la volupté : son attitude lascive, ses yeux pleins de langueur, et l'intention de sa parure, et ses bras nus qu'elle abandonne dans toute leur beauté aux insensibles regards du conteur. Et puis, quelle magnificence de style! Comme ils sont heureusement inventés, les lieux témoins de cette entrevue ménagée par Vénus! « La scène se passe en plein air, sur une des terrasses du palais. Un riche pavé en mosaïque le décore. Sur la gauche, à

l'extrémité d'un portique dont l'architecture rappelle le style égyptien, s'élève entre les colonnes une statue de Neptune. L'encens fume sur l'autel dressé devant la statue du dieu. De ce lieu élevé l'œil domine la cité nouvelle, bâtie en croissant sur la circonférence d'un golfe. Les travaux sont suspendus, les machines inactives, et Carthage languit imparfaite : tristes fruits d'une passion fatale, qui fait oublier à Didon le soin de son peuple et les intérêts de sa gloire. D'un côté, dans le lointain, un amphithéâtre de montagnes couronne l'horizon; de l'autre, on découvre une immense étendue de mer. Ce vaste paysage n'est pas éclairé par les rayons d'un soleil pur. Cependant le ciel est sans nuages; mais l'air est chargé de vapeurs étouffantes; la ville, les montagnes, les eaux, se colorent des feux de l'atmosphère. Cet embrasement de la nature semble offrir une image du cœur de la reine.

« Didon et sa sœur, Énée et son fils, se sont rassemblés sur la terrasse pour chercher le frais. Didon occupe le milieu du tableau. Elle est à demi couchée sur un lit que recouvre la peau d'une panthère, et négligemment appuyée sur des carreaux de pourpre. Une tunique de lin, d'une finesse extrême et d'une éblouissante blancheur, serrée avec une écharpe, dessine, par des plis ondoyants et nombreux, tous les contours de sa taille. Son front est ceint du bandeau royal; les noms des trois grandes divinités de Carthage, Jupiter, Junon et Mars, sont brodés sur la bandelette, en caractères phéniciens. Sa tête est chargée d'un diadème que surmonte une tiare. Un voile de gaze, d'un violet tendre, s'y ajuste, descend sur l'épaule droite, et, par son extrémité libre, flotte au gré d'un souffle léger. Des cheveux noirs et bouclés accompagnent son cou d'albâtre. Un collier de corail orne sa poitrine; des bracelets de corail entourent ses bras, et sa tunique est attachée par une agrafe de rubis. Riche et voluptueuse à la fois, sa parure est celle d'une reine et d'une amante. Toute la figure est vue de trois quarts; les yeux sont fixés sur Énée; le bras droit est mollement étendu le long du corps, tandis que le bras gauche est passé avec négligence autour du cou du jeune Ascagne.

« Cet enfant charmant est Cupidon sous les traits du fils d'Énée. Il est entièrement nu. De belles boucles de cheveux blonds s'échappent de dessous son bonnet phrygien et ombragent son front. Sa physionomie est pleine de finesse et de grâce. Son sourire annonce plus que l'espièglerie, et, pour tous ceux qui ne sont pas subjugués par sa puissance, le feu dont petillent ses yeux décèle l'Amour. Il a pris place au chevet de Didon. Un carquois rempli de flèches est placé près du dieu malin. D'une main, il s'appuie sur son arc redoutable; il joue de l'autre avec la main de Didon; et, sans qu'elle s'en aperçoive, sans paraître s'en apercevoir lui-même, il retire du doigt de cette princesse l'anneau de Sichée.

« Anne était assise sur un fauteuil dont on voit une partie derrière elle, tout à fait à droite. Pour mieux entendre Énée, elle a quitté le siége et s'est rapprochée de sa sœur. Debout, les jambes croisées, le corps penché en avant, les bras appuyés sur le dossier du lit de la reine, la tête soutenue sur la main gauche, elle est dans l'attitude d'une personne qui écoute, ou qui voudrait écouter. Mais c'est en vain qu'elle cherche à prêter l'oreille : l'enfant attire, malgré elle, son attention ; elle ne peut s'occuper que de lui ; elle le considère avec curiosité et prend plaisir à voir des caresses qu'elle croit innocentes. »

C'est ainsi que la scène est décrite par un auteur contemporain[1]. Le peintre, on le voit bien, avait son Virgile sous les yeux, quand il a composé sa *Didon*; mais là où le poëte latin avait été naïf, simple et fort, le peintre français a été ingénieux et recherché. Pour obéir à nos modernes convenances, il n'a pas craint d'affaiblir son grand modèle et de traduire, par des finesses qui touchent à la coquetterie, les mâles expressions d'un poëte qui est pourtant plus fameux par la grâce et la douceur que par l'énergie. Par exemple, Virgile place l'Amour sur les genoux de Didon, qui joue avec lui sans défiance, le prenant pour le jeune Ascagne dont il a emprunté le visage. L'infortunée ne sait pas quel dieu redoutable elle caresse : *gremio fovet*.

. . . . hæc oculis, hæc pectore toto
Hæret et, interdum gremio fovet, inscia Dido
Insidat quantus miseræ deus. . . . . .

[1] Miel, *Essai sur le Salon de* 1817.

Qu'une telle situation ait paru difficile à peindre, cela se comprend, parce que le jeu de l'Amour avec sa victime eût été à lui seul tout le tableau. Mais d'avoir représenté Cupidon qui retire du doigt de la reine l'anneau de Sichée pour traduire cette expression étonnante du poëte : *abolere Sichæum*, n'est-ce pas affadir par un *concetto* l'accent de l'original, et remplacer un trait de génie par un trait d'esprit?

Quel que fût son amour pour l'antique, Guérin ne pouvait se détacher complétement du monde où il vivait. Plus sérieux, plus convaincu et plus maître, David s'imposait à ses contemporains et il n'eût rien sacrifié à



MARCUS SEXTUS

leurs idées, à leur manière de sentir et de voir. Fermé dans son atelier, il n'entendait ni les applaudissements ni les murmures du dehors. Volontairement il oubliait les types et les figures de la société française, et, devenu par la pensée citoyen de Rome ou d'Athènes, il cherchait dans les monuments antiques, médailles, camées ou bas-reliefs, les caractères de la société grecque ou du monde romain. Moins entier que David, Guérin ne perdait jamais de vue les grandes dames du Directoire ou de l'Empire. C'était pour leur plaire sans doute qu'il avait multiplié dans son tableau les accessoires somptueux, les broderies, les incrustations, les mosaïques précieuses du pavé, les ornements de la balustrade qui entoure la terrasse, et les mouchetures des peaux de tigre et de léopard qui couvrent le lit de la reine et le siége d'Énée. Tant de luxe et un tel nombre de menus détails devaient diminuer la grandeur de la scène et rappelaient plutôt, ce me semble,

l'hellénisme factice des salons de Paris que le caractère nécessairement barbare des mœurs primitives de Carthage, beaucoup trop adouci déjà par les descriptions complaisantes de Virgile. Dans les ajustements de Didon et de sa sœur, je retrouve avec peine les modes flagrantes de l'Empire, et je crois reconnaître, ici, la pose habituelle d'une Madame Récamier, là, le turban d'une Madame de Stael.

Ce qui est admirable, ce qui est inattendu de la part de Guérin, c'est l'encadrement de la scène, c'est ce paysage héroïque et pittoresque à la fois, que domine le portique d'un temple égyptien dont les colonnes s'évasent en campanules et témoignent ainsi de l'origine céramique de l'architecture primitive. Mais les ombres légères que projette le temple, les reflets que produit partout l'abondance et l'intensité de la lumière, prêtent à tous les objets un aspect diaphane, inconsistant et vitreux qui, malheureusement, reparaît encore dans les chairs. Par aversion pour cette impertinence de procédé, particulière aux époques de décadence, les peintres de l'Empire avaient adopté un faire propre, lisse et blaireauté, renouvelé de Van der Werff, et ils achevaient de donner ainsi à leurs figures, tantôt le froid du marbre, tantôt le poli de l'émail. Gros et Robert Lefevre étaient à peu près les seuls qui, se tenant plus près de la nature, ne fussent pas tombés dans ce travers. C'est en regardant la Didon, s'il m'en souvient, et par allusion à la peinture porcelaine de Guérin et des autres, que Gros disait ce mot plaisant : « Dieu me garde d'entrer là dedans; je casserais tout ! »

Un jour que Guérin cheminait dans Paris avec Gérard et un autre peintre illustre, en disputant sur les diverses tendances de la peinture, ils arrivèrent à un pont au moment où Guérin soutenait que l'artiste, loin de s'astreindre à consulter la nature, doit le plus souvent l'oublier pour s'épargner le spectacle des laideurs et de la vulgarité des formes réelles, et comme l'un des interlocuteurs insistait au contraire sur la nécessité de toujours peindre d'après nature, Guérin, qui s'échauffait, s'écria en montrant les eaux de la Seine : « Ah ! si je croyais devoir jamais *faire nature*, je me jetterais à l'instant même dans la rivière. » Cette anecdote, racontée par Gérard à un peintre de nos amis, est tout à fait caractéristique. Bien que ce soit là une boutade et qu'il ne soit pas juste de prendre au pied de la lettre des paroles échappées dans la chaleur d'une dispute, il faut reconnaître pourtant que ces paroles trahissent le fond du système dans lequel furent élevés les artistes français sous l'empire d'une réaction violente contre Boucher, Vanloo, Natoire et autres maniéristes forcenés. Lorsqu'on appartient à un parti, à un camp, on va toujours plus loin qu'on ne voudrait, parce que les hommes les plus sages n'ayant pas la force de retenir les exagérés, se laissent entraîner par eux. M. Delécluze, dans son curieux livre : *David, son école et son temps*, nous a fait connaître à quel degré d'exaltation en étaient venus certains élèves de David, qui avaient poussé à outrance la logique de son enseignement. Il s'était formé une secte des *penseurs* ou des *primitifs* qui n'admettaient rien de beau de ce qui s'était fait dans le monde depuis Phidias, ou tout au moins depuis le règne d'Alexandre le Grand. « Il fallait, disaient-ils, baisser les yeux devant les statues antiques postérieures à cette dernière époque... » Un tel excès d'archaïsme devait avoir pour résultat d'imposer aux plus timides le goût exclusif des formes idéales et le dédain absolu de la réalité. Lorsque Guérin disait : « Dieu me préserve de *faire nature!* » il voulait parler certainement de la trivialité des modèles et de l'impossibilité où est un peintre qui aime la beauté, d'en trouver l'image dans la nature seule, surtout lorsqu'il est originaire d'un pays où les belles formes sont si dispersées et si rares.

Il n'en est pas moins vrai que Pierre Guérin, fidèle au principe qu'il exprimait avec tant d'énergie, s'inspirait beaucoup trop de la statuaire et poussait trop loin l'oubli de cette vérité naïve et de ces accents de la passion et de la vie qu'un peintre comme le Poussin, par exemple, peut concilier à merveille avec l'admiration des modèles antiques et avec la dignité des traditions les plus hautes. Dans ses meilleures compositions, j'en excepte l'*Esculape*, Guérin laisse voir un côté théâtral qui en diminue la valeur. Il montre une constante volonté de surprendre le spectateur, de le frapper, et là où le vrai peintre, fortement ému, cherche à rendre son émotion, lui, toujours méditatif et de sang-froid, il cherche à nous communiquer des émotions qu'il n'a pas ressenties ou qui ont été aussi faibles dans son âme qu'il les veut produire fortes dans l'âme des autres. Voyez le tableau de *Clytemnestre* : tout y est préparé, calculé pour un effet dramatique. Quoique naturellement dédaigneux des ressources de la couleur et du clair-obscur, Guérin n'hésite pas cette fois à en employer le prestige. Interceptée par un rideau pourpre, la lumière qui éclaire

le sommeil d'Agamemnon, prend une couleur sinistre; le fils d'Atrée est couché et endormi sur un lit simple, qui n'est orné que d'un trophée d'armes; à la muraille sont suspendus son casque, son bouclier et sa lance. Clytemnestre, le poignard à la main, s'avance poussée par Égisthe; elle n'est séparée de l'époux qu'elle va égorger que par deux marches et par le rideau rouge qui paraît déjà teint de sang. Égisthe, en poussant Clytemnestre, lui montre d'une main Agamemnon; c'est une faute : elle ne le voit que trop. Il fallait la pousser des deux mains, car elle hésite, elle tremble, elle cache son poignard à ses propres yeux; son pas est incertain et chancelant; c'est le pas du crime. Cependant, le roi dort du plus tranquille sommeil, sa poitrine est découverte et son bras gauche, relevé sur les coussins, laisse au poignard un libre accès jusqu'au cœur. Par une fenêtre ouverte, on entrevoit une cour intérieure du palais d'Argos, et les paisibles clartés de la lune font opposition à la rouge lumière de la lampe. Dans l'ombre, on distingue, sur un cippe, l'urne qui renferme les cendres d'Iphigénie, de cette fille immolée dont le souvenir doit réveiller les ressentiments maternels [1].

Il faut convenir que si cette scène est un peu théâtrale, elle est aussi profondément tragique. La figure entière de Clytemnestre, cette figure en qui l'affaissement du corps trahit si bien les troubles de l'âme, est un morceau qui touche au sublime. Un coloriste eût moins précisé les contours, et le vague eût été ici plus terrible. Il suffisait que le profil sombre de la tête se dessinât vivement sur la transparence du rideau, comme il se dessine en effet dans une demi-lueur qui en agrandit les proportions. Le poëte grec avait représenté Clytemnestre triomphante et sans remords; le peintre français la représente irrésolue et saisie de remords même avant le crime : il rend ainsi pathétique ce qui n'était qu'horrible, et puis, comme l'a fort bien observé le critique dont nous avons déjà cité l'opinion, c'était un coup de maître que de rejeter tout l'odieux du crime sur le séducteur [2].

Le tableau de Clytemnestre fut exposé au Salon de 1817, en même temps que la *Didon*; c'était le dernier effort du génie de Guérin, qui semblait avoir voulu se montrer le même sous les aspects les plus divers; aussi, l'éclatant contraste que formaient ici le gracieux et le terrible, ajouta-t-il à l'impression. Guérin était arrivé à l'apogée de sa gloire et l'on peut dire qu'en ce moment où David n'était plus que l'ombre de lui-même, où Girodet tendait à son déclin, où Gros avait accompli ses chefs-d'œuvre, où M. Ingres n'avait pas encore percé le nuage, Guérin se trouvait placé au sommet de l'école française. Aussi, quand il fut question de nommer un directeur de l'École de Rome, ce fut à lui que tout le monde pensa. Placé le premier sur la liste de l'Académie, il fut nommé par le roi; mais quand il fallut partir, Guérin se sentit retenu à Paris par mille liens de société, par cette gloire de tous les jours qu'il n'aurait pas voulu perdre de vue et par un monde qui le recherchait à cause de sa renommée, de ses talents et de son esprit [3]. Il donna donc sa démission et M. Thévenin fut nommé à sa place pour six années : c'était en 1816.

[1] Eschyle fait dire à Clytemnestre qu'Agamemnon, son mari, qu'elle vient d'assassiner, rencontrera aux enfers sa fille Iphigénie, qu'il a autrefois immolée.

[2] L'article remarquable de M. Miel, sur la *Clytemnestre* fut traduit en latin par M. Barbier-Vemars dans l'*Hermes romanus*. On peut juger par là du succès qu'eut l'ouvrage de M. Miel sur le Salon de 1817.

[3] L'esprit de Guérin est tout entier dans la lettre suivante, adressée par Guérin à Gérard, et qui a été communiquée aux *Archives de l'art français* par M. Henri Gérard. On remarquera que le style épistolaire de Guérin ressemble beaucoup à sa peinture. Il est plein de recherche jusque dans ses naïvetés, et sent un certain apprêt jusque dans ses négligences. La lettre du reste est des plus curieuses et renferme des passages tout à fait charmants :

« Voilà une lettre qui doit être fièrement bien écrite, car j'y ai mis le temps, n'est-ce pas? Elle sera cependant fort gauche, et je ne sais par où commencer. Que vous dirai-je en effet, mon cher Gérard, qui puisse m'excuser? Acceptez-vous un mal d'aventure, un panaris au bout du doigt? Allons, passez-moi le panaris. vous me sauverez d'un grand embarras. *Ma, adesso crepa*, et il en sort une matière noire comme de l'encre. Je n'exagère pas. Je profite donc de cette ouverture, ainsi que de l'occasion de la poste, pour vous dire que, Dieu merci, je me porte bien.

Si j'en crois le bruit courant, il n'en est pas de même de vous. On dit que vous avez été malade. J'espère que c'est, sinon

Dans l'intervalle, Guérin fit quelques portraits qui lui furent commandés par le roi : c'étaient ceux des plus célèbres chefs des Vendéens, Henri et Louis de La Rochejacquelein et Talmont. Il les peignit les uns et les autres en chapeau rond et sous l'habit bourgeois, c'est-à-dire dans le plus ingrat de tous les costumes ; mais

une fausse, du moins une vieille nouvelle, et que vous vous portez à présent comme un charme. Donnez-moi là-dessus des détails officiels. Faites des tableaux au lieu de maladies, mon ami, et tout le monde sera content.

« Je suis bien empressé de savoir si vous avez terminé quelque chose pour le Salon. Je tiens à la gloire nationale et suis plus patriote que jamais, comme vous voyez. C'est que véritablement on ne sent bien tout ce qu'emporte avec lui d'affection ce mot *patrie*, que quand on se trouve à trois ou quatre cents lieues de ses clochers. Votre *Pâris* que j'ai sur le cœur de n'avoir point vu, doit être achevé ? Vous aurez fait sans doute aussi quelque excellent portrait, car votre paresse nous enrichit plus de bons ouvrages que le travail des autres n'en saurait produire avec d'incroyables efforts. Vous jouez avec la peinture. Que vous êtes heureux d'avoir les bonnes grâces de cette dame qui fait la grimace à tant d'autres, ou, pour mieux dire, à laquelle tant d'autres font faire la grimace, et qui, bien souvent, après leur avoir tourné la tête, finit par leur tourner le dos ! Si j'étais en droit de solliciter une lettre, je vous demanderais quelques détails sur ce que vous avez fait depuis mon départ, et un mot sur les nouvelles pittoresques. Mais vraiment, il y aurait du front à le faire.

« Que diable m'a-t-on dit, que vous étiez en Russie ? Je n'en crois pas un mot puisque je vous écris ; mais, pour Dieu ! si cette pensée vous venait jamais, n'en faites rien ; venez plutôt en Italie. C'est la patrie des arts, c'est celle du génie, c'est la vôtre. Venez respirer un moment les grands souvenirs qu'elle exhale, venez évoquer les mânes de Raphael et du Poussin. Mais si vous aimez le *doux vivre*, restez en France. Ce n'est qu'en France qu'on peut jouir de ce plaisir, qui, après tout, n'est pas indifférent, qu'en dites-vous ? — L'Italie veut être vue. Elle est en général nécessaire à l'étude, elle assure le goût, elle agrandit le talent, mais on ne peut s'y nourrir que d'arts ; le cœur n'y trouve pas la moindre petite miette d'aliment. Il faut être ici tout yeux et tout oreilles, et si on pouvait faire un envoi momentané de ces deux organes, je conseillerais bien de laisser le reste dans la bonne ville de Paris. Heureusement, notre réunion est assez nombreuse pour que le manque de société nous devienne moins sensible. Nous nous étourdissons à force de bêtises, et nous avons fait dans cette partie des progrès si rapides qu'il n'est pas un membre de la table ronde qui ne soit en état de défier et s'escrimer à la fois contre trois ou quatre adversaires. Nous ne voyons presque personne. Notre société se réduit à quelques Français, dont le plus aimable est sans contredit M. d'Hédouville, le frère du général. Une maladie de quelques jours vient de nous enlever M. Gandolphe, le secrétaire de la légation, que tout le monde regrette. C'était un excellent homme. — Vous voyez que nous sommes abandonnés à nous-mêmes. Nous nous promenons dans la villa Medici comme des loups-garoux, et quand nous apercevons des femmes, nous sommes tentés de les prendre pour des oies. Excepté Mlle Bauri, cependant, que nous voyons plus souvent et qui n'est point du tout une oie, tant s'en faut qu'au contraire. Je crains qu'à notre retour on ne nous prenne, nous, pour des ours descendus des Alpes, et des ours mal léchés. — Vous êtes bien heureux de fumer votre pipe et de vous promener en pantoufles sur votre joli pont des Arts. Vous ne craignez ni le serein, ni la fièvre, et n'êtes point obligé de rentrer à l'*Ave, Maria !* Mais aussi les murs de Rome ne ferment pas votre habitation. Vous ne voyez pas couler le Tibre, votre œil n'embrasse pas à la fois les sept collines et ce mont trop fameux par le souvenir de Marius. Vos trois ou quatre marronniers pelés peuvent-ils joûter avec les beaux pins de la villa Borghèse ? votre Meudon avec le mont Sauracte, les belles montagnes de Tivoli, de Frascati ? Nous avons pourtant tout cela d'un coup-d'œil. C'est une admirable contrée que l'Italie ! C'est un bien doux pays que la France !

« Avez-vous été à Naples ? (Avez-vous lu Baruc ?) C'est un bien intéressant voyage que celui-là. J'y ai passé un mois. J'en étais enchanté, ravi, non pas de la ville, qui est laide, mais de ses poétiques environs et des merveilles de la nature et de l'art, dont ils sont couverts. Naples est fort mal bâti. Je veux dire qu'on n'y trouve pas deux bâtiments, non pas un peu propres, ce serait trop exiger, mais un peu raisonnables. Tout est du style le plus abominable. Il n'y a pas de desserts, pas d'ouvrages de religieuses en papier doré qui approchent du rococo des obélisques et des fontaines de Naples. La population y est excessive ; c'est bien le plus infernal tapage, les plus braillards, les plus infâmes gueux qu'on puisse voir et entendre. Mais ces gueux-là sont superbes, presque tous nuds, un caleçon seulement, une vaste poitrine, une assurance de force dans la démarche et des pieds *sotto i quali rimbomba la terra*. La nature semble y avoir jeté du peuple à poignées. Les hommes, les femmes, les vieillards, les enfants, les poux et les puces, tout cela grouille à terre pêle-mêle. C'est une singulière ville et vraiment curieuse. Sa situation est admirable. Les montagnes qui l'entourent et ferment son golphe sont magnifiques. Les isles de Caprée, d'Ischia, de Procida ; les golphes de Baïa, de Puzzolle, de Cumes et leurs rives couvertes de ruines, chargées de temples et riches de grands souvenirs : tout cela forme, avec la mer, le plus beau, le plus intéressant spectacle. Là frémit l'Averne ; là bouillonne le brûlant Phlégéton. Plus loin, Énée.... Mais j'allais m'embarquer dans le galimatias poétique, je crois, et me perdre dans le *clair-obscur* de l'érudition. Je vous fais grâce du reste. Tant y a que tout cela est fort beau et mérite bien un voyage.

« Nous possédons Forbin depuis quelques mois. Il vient ici manger ses *cent louis* (c'est ce qu'il dit), mais ils lui profitent bien. Il fait des études charmantes, ainsi que son ami *Granet*. Je crois que ce dernier a tout Rome dans son portefeuille. Forbin a le projet

il sut donner à ce costume une tournure pittoresque et même martiale, et il les représenta dans tout le feu, dans tout le désordre du combat, la cravate au vent, l'habit chiffonné et le chapeau de travers sur une chevelure agitée. Gros, si habile en ce genre, n'y eût pas mieux réussi. A cela près, Guérin ne fit plus aucun ouvrage important, le dépérissement de sa santé l'ayant ramené à sa paresse naturelle. Cependant il ébaucha une grande toile qu'il ne devait jamais terminer, *la Dernière nuit de Troie*. M. Thévenin ayant alors fini son temps de directeur de l'École, sa place fut offerte une seconde fois à Guérin qui l'accepta.



ANDROMAQUE.

Il partit pour Rome en emportant son ébauche qu'il espérait achever; mais, durant son séjour à Rome, il ne fit que remplir ses fonctions de directeur, et il ne toucha pas un crayon. « Considéré comme chef

d'un voyage en Grece. Il n'est pas douteux, s'il le fait, qu'il n'en rapporte des choses fort intéressantes. — Je serai forcé de coller un morceau de papier, car je n'ai pas de place pour mettre les pieds de ma lettre. Reprenez haleine.

« Que cette seconde feuille ne vous effraye pas, mon cher Gérard, je ne veux pas vous accabler de mes repentirs, mais seulement vous dire un mot de ce qui se fait à Rome et vous mettre au courant. Quant à moi, mon article ne sera pas long. Je n'y fais rien, à la lettre. Vous verrez une fort bonne figure d'un élève de M. Vincent, d'Alph. Gaudar. Je pense que vous trouverez cela de la bonne peinture. Calamar a fait une statue du Consul, et Dupaty un Philoctète de 7 à 8 pieds. Dans le premier, on trouve l'assurance et la grâce d'un talent facile; dans le second, de l'énergie, une étude profonde et soutenue, en un mot *du fond*. Je ne vous parle que des ouvrages faits et ne veux rien préjuger sur ceux qui sont commencés.

« Camuccini expose en ce moment un tableau de la mort de Virginie, fig. grandes comme nature. Ce tableau lui fera beaucoup

d'école, dit M. Delécluze, Guérin mérite les plus grands éloges. Il est le seul de son temps, après David, toutefois, qui ait eu le sentiment véritable de l'enseignement. Comme David, il reconnut qu'un maître ne doit pas chercher à transmettre sa manière, mais que son devoir est de cultiver et de développer les facultés saillantes de ses élèves. Or, cette précieuse qualité qui distinguait particulièrement David, on la retrouve encore, quoique affaiblie, dans Guérin, dont l'école a produit Géricault, Paul Delaroche, Eugène Delacroix et Ary Scheffer.» La remarque est fort juste, mais il n'est pas exact que Paul Delaroche ait été l'élève de Guérin. Il faudrait citer à la place un de nos artistes les plus éminents, M. Léon Cogniet, et ajouter à la liste le premier des graveurs français de notre temps, M. Henriquel Dupont.

Guérin fit à Rome une maladie très-grave, une maladie jugée mortelle. Comme on le croyait perdu, le pape lui envoya d'office un de ses cardinaux pour lui administrer les derniers sacrements. Guérin, qui ne demandait pas encore à mourir, eut la force de résister à l'impression morale d'une cérémonie pareille et, quelques jours après, on fut très-étonné de le voir revenir à la vie. Comme il entrait en convalescence, un prêtre attaché au personnel du Vatican, vint savoir de ses nouvelles de la part du Saint-Père et en même lui présenter la note des frais qu'avaient coûtés l'extrême-onction et le viatique. Guérin, un peu surpris, fit remercier le souverain pontife de sa paternelle sollicitude, mais il exprima en souriant le regret que l'arrêt précipité des médecins eût éveillé avant l'heure un zèle aussi précieux. Toujours est-il que le peintre, qui pensait en avoir été quitte pour une forte émotion, se vit obligé de payer les frais de sa peur.

Revenu languissant à Paris, il y rapporta intacte sa grande ébauche de *la Dernière nuit de Troie;* mais il dut renoncer à tout travail. Il était tombé dans cet état de maladie où l'esprit, comme pour se tromper lui-même, se nourrit de projets, rêve de lointains voyages et cherche la santé dans le changement. M. Horace Vernet, qui l'avait remplacé à Rome en qualité de directeur de l'École, étant venu faire une courte apparition à Paris, Guérin médita de l'accompagner lorsqu'il s'en retournerait à Rome, mais, craignant que les médecins et ses amis ne fissent opposition à un voyage aussi fatigant et aussi dangereux pour un homme auquel il ne restait plus qu'un souffle de vie, il s'entendit avec M. Horace Vernet pour cacher son projet à tout le monde, et l'Académie n'en fut instruite que le lendemain de leur départ. Guérin ne survécut pas longtemps à la satisfaction de cette dernière envie de malade. Il mourut à Rome, le 16 juillet 1833, et il fut inhumé dans l'église française de la Trinité-du-Mont, à côté de Claude Lorrain.

CHARLES BLANC.

d'honneur dans ce pays-ci. Il est fort bien composé. L'exécution en est facile et agréable, mais un peu molle. La couleur est bonne. Beaucoup de choses très-bien faites, même des têtes, quoiqu'en général elles ne soient point assez romaines. C'est, sans contredit, un bon ouvrage, qui lui assure la première place parmi les artistes de Rome. A juger rigoureusement, le deffaut de ce tableau est d'avoir trop l'air d'un tableau. Vous entendez?

« Vous connaissez le talent de Canova. Je ne vous en parlerai pas. Il est peu d'artistes qui, pour la grâce et l'exécution, soient aussi habiles que cet excellent homme.

« A présent vous parlerai-je de l'administration de l'École et de notre Directeur? Allons, je ne vous en dirai rien. Cela sera plus tôt fait et vaudra mieux.

« Sur ce, je vous laisse en paix et vous souhaite une bonne nuit. Prenez une tasse de thé pour digérer mon galimatias et oubliez que je viens de faire l'Aristarque. Adieu, aimez moi toujours un peu, et surtout écrivez-le-moi quelquefois.

« Votre tout dévoué, « GUÉRIN »

« Dites-moi donc des nouvelles de notre cher Alexandre, et s'il a ajouté une broderie de plus sur son collet. Je suis dans mon tort aussi avec lui. Mais le panaris!... Dans votre prochaine lettre, rappelez-moi à son souvenir et préparez-moi une rentrée dans son cœur.

« Faites mille amitiés à tous nos amis, à ce bon Barbier, à Chenard, Isabey, Vandael, etc., etc., et donnez une poignée de pouce à Redouté. Ce faisant, mon cher confrère, je prie Dieu qu'il vous ait en sa saincte et sauve-garde.

« A Rome, en notre palais Medici, le 20 thermidor an XII. »

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Guérin a fait plusieurs essais de lithographie, mais d'une main débile et d'un crayon sans accent qui accusent l'état maladif où il était dans les derniers temps de sa vie.

En voici la description :

1° *Le Repos du monde*. Hauteur, 0; largeur, 0.

L'Amour, tenant son arc de la main droite, est couché sur le ventre, et s'amuse à cracher dans l'eau pour faire des ronds. C'est la figure que nous avons fait graver en tête de cette biographie.

2° *Le Paresseux*. Hauteur, 0,274 ; largeur, 0,201.

Un homme entièrement nu est assis sous un palmier, les bras croisés, dans l'attitude de la paresse. Cinq petits génies l'entourent et essayent en vain de l'exciter au travail; l'un d'eux lui montre une palme et une couronne. Dans le fond le Temps s'envole, tenant un sablier et une faux.

3° *Le Vigilant*. Hauteur, 0,275; largeur, 0,199.

Un peintre travaille la nuit à la lueur de sa lampe ; il se tourne en arrière et repousse de la main gauche le Sommeil que l'on aperçoit sous la figure d'une femme ailée. A gauche, l'Amour assis et endormi.

4° *Qui trop embrasse mal étreint*. Haut., 0,269; larg., 0,210.

Un homme nu, vu par le dos, monte vers un autel rond sur lequel on voit une chouette sculptée dans un renfoncement. Il tient dans ses bras toutes sortes d'instruments des sciences et des arts, dont plusieurs lui échappent et tombent. Un petit Amour placé sur son dos rit en lui tenant de chaque main une oreille.

A ces lithographies, exécutées par Guérin lui-même, il convient d'en ajouter une qui fut faite à l'occasion de sa convalescence.

Repas des élèves de l'Académie de Rome. Ce sujet, qui occupe le milieu de la composition, fut exécuté par Rémond; il est entouré d'ornements dessinés par Blouet : le portrait du haut, les dix sujets représentant des tableaux de M. Guérin, et placés dans des compartiments, ont été lithographiés par M. Léon Cogniet ; et enfin la musique a été faite par Boilly fils, pensionnaire de l'Académie.

Musée du Louvre. — *Le Retour de Marcus Sextus*. Marcus Sextus, échappé aux proscriptions de Sylla, trouve à son retour sa fille en pleurs auprès de sa femme expirée. Marcus est vu de face et assis sur le bord du lit ; il tient une main de sa femme dans les siennes, tandis que sa jeune fille, couchée par terre, lui tient les genoux embrassés. Signé, à gauche : *Guerin f.*, an 7. — Haut., 2 mètres 41 cent. ; larg., 2 mètres 40 cent. *Collection de Charles X*. — Ce tableau, exposé au Salon de 1799, fut exécuté par Guérin, à Paris, deux ans après avoir reçu le premier prix de peinture, et avant que l'académie de Rome fût réinstallée. David et Gérard avaient peint deux sujets empruntés à la vie plus ou moins romanesque de Bélisaire, et Guérin eut d'abord la pensée de représenter le retour de Bélisaire aveugle dans sa famille ; mais lorsque ce tableau fut terminé, un de ses amis lui conseilla d'ouvrir les yeux du personnage principal et de lui donner le nom d'un Romain échappé aux proscriptions. Guérin adopta cette idée, et choisit le nom de Marcus Sextus, nom imaginaire, puisqu'on ne connaît pas de Romain qui l'ait porté. Ce tableau eut un immense succès, auquel la politique ne fut pas étrangère, parce qu'on y vit une allusion au retour des émigrés. Le Marcus Sextus remporta, au jugement du jury des arts, le prix de première classe, et fut couronné publiquement par les artistes qui avaient pris part au concours; ils présentèrent même au Directoire une pétition pour l'inviter à en faire l'acquisition. Ce vœu ne fut pas exaucé. M. Decretot, de Louviers, l'acheta, puis il appartint à M. Coutant; enfin l'intendance de la liste civile du roi Charles X l'acquit en 1830 pour la somme de 3,005 francs.

Offrande à Esculape. — Un vieillard convalescent, soutenu par ses deux fils, est conduit devant l'autel d'Esculape; sa fille, à genoux devant lui, contemple le serpent qui se dresse au-dessus des fruits déposés sur l'autel. — Haut., 3 mètres ; larg., 2 mètres 65 cent. — Musée Napoléon. — Ce tableau, dont le sujet est tiré d'une idylle de Gessner, obtint un prix d'encouragement et fut acquis par l'administration impériale.

Phèdre et Hippolyte. — A droite est assise, sur le même siége que Thésée, Phèdre qui, vue de face, pâle, les yeux fixes, tenant sur ses genoux le glaive qu'elle a arraché à Hippolyte, écoute Œnone qui lui conseille de persister dans son accusation contre le jeune prince. Thésée, tourné de profil, regarde Hippolyte avec colère. Celui-ci, debout, les yeux baissés, le bras gauche étendu, repousse l'accusation calomnieuse de sa belle-mère; il tient un arc de la main droite, et deux chiens sont à ses pieds. — Haut., 2 mètres 57 cent. ; Larg., 3 mètres 57 cent. — Musée Napoléon. — Ce tableau, exposé au Salon de 1802, fut acquis par l'administration impériale.

Andromaque et Pyrrhus. A droite, Oreste debout, vu de profil, vient au nom des Grecs demander Astyanax. Pyrrhus, assis, étend la main et son sceptre sur l'enfant qu'Andromaque, agenouillée et en pleurs, met sous sa protection. A gauche, Hermione, jalouse du pouvoir de sa rivale, s'éloigne avec colère. Signé *P. Guérin*, 1810. — Haut., 3 mètres 42 cent. ; larg., 4 mètres 57 cent. *Collection de Louis XVIII*. — Acquis en 1822 pour 1,000 francs

Énée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie. Didon, couchée sur un lit de repos, écoute avec intérêt le récit qu'Énée, assis à sa gauche en face d'elle, lui fait de la guerre de Troie. L'Amour, sous les traits d'Ascagne, tenant un des bras de la reine, lui ôte son anneau nuptial. A droite, appuyée derrière le lit, Anne, sœur de Didon, regarde le faux Ascagne. De la terrasse où les personnages sont placés, on découvre la mer, le promontoire et la ville naissante. En avant du corps de la terrasse, s'élève un temple de Neptune, où l'on voit la statue de ce dieu. Signé, à droite, *P. Guérin*, 1813. — Haut., 2 mètres 95 cent. ; larg. 3 mètres 90 cent. *Collection de Louis XVIII*. — Ce tableau, exposé au Salon de 1817, a été acquis en 1818 pour la somme de 24,000 fr.

Clytemnestre. Dans le fond, à droite, Agamemnon, vainqueur de Troie et entouré des dépouilles enlevées à l'ennemi, repose couché sur un lit qu'un rideau rouge, derrière lequel brille une lampe, cache en partie. Au premier plan, Clytemnestre, vue de profil, armée d'un poignard, hésite avant de frapper son époux. Egisthe, son complice, et qui par elle règne déjà dans Argos, la pousse vers le lit conjugal et lui montre le roi endormi. Signé, à droite, *P. Guérin*, 1817 — Hauteur, 3 mètres 42 centimètres ; largeur, 3 mètres 25 centimètres. *Collection de Louis XVIII*. — Ce tableau, exposé au Salon de 1817, fut acquis en 1819 pour la somme de 12,000 francs.

Vente Choiseul-Praslin, 1808. — *Une Scène nocturne*. Deux amants s'embrassent en sortant d'un pavillon éclairé de bougies ; à gauche se montre un jaloux dans l'ombre. Seize pouces sur treize : 1,025 francs ; Lafontaine.

Vente baron Gros. — *Un Épisode de la mort de Priam*. Dessin léger aux crayons noir et blanc. 160 francs.

Les dessins de ce maître sont rares. Sa grande esquisse inachevée de l'*Incendie de Troie* est aujourd'hui dans l'atelier de M. Léon Cogniet, à qui elle appartient.

La peinture de Guérin se prêtait merveilleusement à la reproduction par la tapisserie. La manufacture des Gobelins possède quatre peintures de lui en tapisseries : l'*Offrande à Esculape*, la *Phèdre*, l'*Andromaque* et les *Révoltés du Caire*, morceau interrompu en 1814.

Nous devons à l'obligeance de M. Delestre, artiste et auteur de différents ouvrages sur les arts, de pouvoir reproduire, en fac-simile, un fragment de la lettre que Guérin adressa à Gros au sujet de son tableau des *Pestiférés de Jaffa* :

Rome, le 18 vendémiaire an XIII.

« Nous venons d'apprendre vos succès, mon cher Gros, et je m'empresse de vous en féliciter. Personne n'a toujours eu une plus haute idée de vos talents que moi, et personne aussi ne jouit davantage de la justice qu'on leur rend. Ce succès n'a que confirmé les espérances que j'avais conçues, en voyant votre esquisse, de la réussite du tableau qui réunit, nous écrit-on, les plus intéressantes parties de la peinture : l'expression, l'énergie, la couleur et l'effet. A toutes ces parties portées à un très-haut degré de perfection, vous avez joint un dessin mâle, celui qui convenait au sujet. On ne pouvait réunir plus de moyens pour enlever le suffrage général. Vous l'avez obtenu, mon cher ami ; une palme vous l'assure, elle sera d'or, n'en doutez pas, et vous voilà en même temps entre les bras de la gloire et de la fortune. Laissez cette dernière vous caresser quelquefois, mais soyez toujours amant passionné de l'autre, et soignez-la ; ne lui laissez pas même la volonté de vous être infidèle.

Nous avons été tous enchantés, parce que nous vous connaissons tous, de ce succès qui vous assure dans le monde la réputation que vous aviez déjà parmi les artistes qui vous avaient placé au premier rang. Cependant nous éprouvons un vif regret de ne pas jouir de la vue de cette superbe production et de ne pouvoir partager l'admiration qu'elle a fait naître. Mais si notre suffrage ne peut en ce moment joindre une feuille à la couronne que vous ont mérité vos succès, recevez au moins les témoignages de la vive satisfaction que nous avons éprouvé à les apprendre et distinguez-moi, parmi ceux qui aiment et admirent vos talens, comme un de ceux qui vous sont le plus attachés.

Adieu tout le monde vous embrasse ainsi que moi qui vous suis tout dévoué.

Guerin

GUERIN . F . an 7

IMP. BENARD ET Cie. 2, RUE DAMIETTE.



École Française. *Intérieurs, Scènes historiques et religieuses.*

FRANÇOIS-MARIUS GRANET

NÉ EN 1775 — MORT EN 1849.


GRANET. P. PAQUIER. D. J. GAUCHARD. SC.

Pendant toute la durée du Salon de 1819, la foule se pressa devant un tableau que le peintre, précédé par une renommée bruyante, venait d'apporter lui-même de Rome. Il représentait le *Chœur de l'église des Capucins de la place Barberini, à Rome.* La critique elle-même faisait chorus avec le public. L'*Ombre de Diderot,* sous les apparences de M. Jal, en traduisait l'effet pour son ami, *le bossu du Marais :* « L'air circule avec liberté dans ce chœur élevé et profond. Chaque plan est distinct sans dureté, chaque figure est à sa place. La lumière, répartie largement, illumine cette scène d'une manière merveilleuse : elle glisse sur les parquets, s'accroche aux boiseries des stalles, remonte à la voûte de l'édifice, et éclaire obliquement, en traversant le troisième plan de hauteur, une suite de tableaux qui détruit habilement l'uniformité grise et rousse des murs. » Un jeune critique, tenant par intérim la plume de M. Alexandre de la Borde, dans le feuilleton du *Moniteur*, M. de Kératry, où l'on sent déjà le philosophe, en étudiait les personnages en ces termes : « Vous les voyez réellement, ces moines,

quoique le coup de soleil habilement ménagé, en les frappant par derrière, effleure à peine leurs épaules, le contour ou le sommet de leurs têtes. Les expressions de celles-ci sont toutes variées. Ici, vous distinguez la patience résignée; à droite, l'observance rigide ou la piété confiante et douce; à gauche, les traces profondes d'une vie dure et pénitente; la modestie et le recueillement tantôt réfléchi, tantôt transformé en habitude... C'est avec trois ou quatre coups de pinceau que chaque visage est sorti de la toile, que chaque physionomie a été caractérisée; mais dans chacun de ces coups de pinceau était renfermée l'âme d'un franciscain. Un couvent de moines aura passé sous les yeux du spectateur. » On racontait dans la foule qu'en ces moments où, dans Rome découronnée de la tiare, le bruit du tambour faisait taire les mille cloches des couvents sécularisés, l'artiste avait timidement demandé l'autorisation de peindre le chœur des Capucins de la place Barberini, au supérieur, qui le traversait à pas lents, la barbe coupée et dépouillé de son froc, et que celui-ci lui avait répondu avec mélancolie : « *Che servi la mia licenzia? Adesso voi altri siete gli padroni di tutto.* » On ajoutait qu'il avait transporté sur sa toile, avec la tristesse de ces lieux abandonnés, une telle puissance d'illusion, que le cardinal Baldaghia, visitant plus tard l'atelier du peintre, murmurait en riant sous cape : « Pauvres gens! ils ne voient pas que cette lumière est produite par un miroir; » et que l'Éminence avait voulu toucher du doigt la peinture pour être désabusée. La reine Caroline de Naples, qui avait acheté le tableau sur le chevalet, n'avait consenti qu'après les plus vives instances à le céder à son frère Louis-Bonaparte, alors comte de Saint-Leu. Il avait fallu donc que Granet copiât son tableau pour satisfaire ces flatteuses exigences. Que dis-je! il lui fallut le répéter jusqu'à seize fois, tant le succès fut grand et légitime! Et ce fut toujours d'après nature et toujours avec des variantes intelligentes que cette toile fut multipliée pour les têtes couronnées et pour les amateurs, qui se la disputaient à prix d'or. « Je ne crois pas, a dit un de ses biographes, qu'il y ait dans toute l'histoire des peintres un autre exemple d'un pareil fait, d'un même tableau répété quinze ou seize fois, sans que le talent du peintre s'épuise, sans que l'admiration du public se lasse. » Le roi Louis XVIII, à la suite de l'Exposition de 1819, fit appeler l'artiste, lui remit la croix de la Légion d'honneur, et lui adressa ce compliment, en témoignant qu'il désirait acquérir à son tour cette toile enviée : « Monsieur Granet, quelqu'un m'affirme qu'il vient d'entendre éternuer l'un de vos capucins! » La royale plaisanterie mit le comble au succès et assura la fortune du peintre.

François-Marius Granet était né le 17 décembre 1775, à Aix en Provence. Son père, simple maître maçon, l'avait envoyé de bonne heure à l'école, mais l'élève s'était préoccupé beaucoup moins de la grammaire que des vieilles tapisseries qui dissimulaient les murs dégradés. Il en dessinait les figures sur ses cahiers et les enluminait de son mieux avec des couleurs qu'il avouait, dans sa vieillesse, avoir dérobées au droguiste voisin. Bientôt ces essais barbares ne suffirent plus à l'ambition de son père, et il entra chez un peintre italien qui ne fit guère que traverser Aix, et lui donna plutôt des encouragements que des conseils. Cependant Granet était déjà un peu débrouillé à son départ; et il fut admis à l'école gratuite de dessin, dont un paysagiste de talent, trop peu connu en France, M. Constantin, venait d'accepter la direction. Frappé des dispositions et surtout de l'ardeur du jeune garçon, M. Constantin le prit bientôt près de lui, dans son propre atelier; et c'est à ce moment, en étudiant quelques estampes d'après Téniers, que lui avait confiées un amateur de la ville, que Granet trouva, comme il le disait lui-même plus tard, « la manière d'apercevoir la nature. » Ce fut encore à son séjour dans cet atelier, dont il parla toujours avec une profonde gratitude, qu'il dut de nouer avec M. de Forbin une amitié qui fut le charme de sa vie. Le jeune comte avait pris en vive affection le rapin intelligent qui lui apportait des couleurs et des toiles; il obtint d'en faire le camarade de ses travaux, et leur émulation doublait leurs progrès, lorsque la révolution vint menacer de rompre à son début cette union, touchante pour l'époque, entre le prolétaire et le gentilhomme de haute race.

La Provence était en armes. Le siége de Toulon venait de commencer. La *Société populaire* d'Aix se levait par acclamation pour aller reprendre aux Anglais notre arsenal de la Méditerranée. Granet partit comme dessinateur; il assista au terrible incendie de la ville et du port, et il put, aux côtés de ce jeune

général qui s'appelait encore Buonaparte, voir disparaître à l'horizon les dernières voiles de l'escadre anglaise et espagnole. Ces scènes pathétiques, ces nuits illuminées par les maisons embrasées et les bombes qui sillonnaient le ciel, laissèrent dans son souvenir des traces ineffaçables.

Mais la misère s'était faite dans les campagnes. Granet dut entrer à l'arsenal comme décorateur, pour envoyer, chaque décade, à sa famille le pain de munition qu'il recevait en payement des peintures exécutées à l'arrière des embarcations de l'État, ou le peu d'argent que lui donnait un capitaine de navire pour les petites vues de Toulon qu'il croquait déjà lestement.

Peut-être le futur membre de l'Institut aurait-il passé le reste de sa vie à écrire des devises républicaines



VUE DU COLYSÉE (Musée du Louvre).

sur les banderoles ou à orner les proues d'emblèmes parlants, lorsqu'une sédition fit licencier les ateliers de volontaires. Il revint à Aix au moment où la famille de Forbin faisait partir secrètement pour Paris le jeune royaliste, compromis par l'exaltation de ses sentiments. Celui-ci, à peine arrivé, écrit à Granet de venir le rejoindre, et Granet part à pied, escortant une voiture qui conduisait la plus jeune des sœurs du comte, et fait le voyage en quatorze jours. Chacun s'était intéressé à lui; la marquise de Forbin et le président Desnoyers avaient bourré sa bourse d'assignats, et un commissaire des guerres lui avait donné la feuille de route d'un conducteur de chaîne qui, après avoir accompagné des forçats à Toulon, était censé s'en retourner à Paris.

Ce fut pendant ce court séjour qu'il vendit pour trente-six francs, au marquis de Senneval, une copie de l'*Enfant prodigue*, faite au Louvre d'après Téniers, et qu'il peignit pour cet amateur les panneaux d'un boudoir. Cet essai l'encourage, il retourne en Provence pour décorer un château, et revient bientôt à Paris, pour entrer cette fois dans l'atelier de David. Après l'avoir assez rudement accueilli, le peintre des Horaces

parut pressentir cependant la vraie voie de Granet, et l'on rapporte qu'il dit un jour, en présence d'une de ses études : « De qui est ce dessin? il sent la couleur! » Mais les ressources de Granet, et celles même de son ami étaient épuisées, et il dut quitter l'école, faute de pouvoir payer la cotisation mensuelle.

Il alla donc chercher dans les galeries du Louvre ces conseils éloquents que donnent gratis les chefs-d'œuvre des maîtres à tous ceux qui les interrogent. Les excellentes copies qu'il y faisait courageusement lui procurèrent un peu d'argent et lui permirent d'exécuter quelques études d'après nature. Le hasard, ou pour mieux dire la recherche instinctive des effets, l'amena, pendant une de ses promenades, dans le petit cloître des Feuillants de la rue Saint-Honoré. Il établit son chevalet dans un angle, esquisse, peint et termine le coin le plus pittoresque de la galerie abandonnée, et l'envoie au Salon, la veille même d'un nouveau départ pour la Provence. A Lyon, un journal qui tombe sous les yeux du comte de Forbin, son inséparable compagnon, lui apprend le succès bien inespéré du tableau. Il revient à Paris pour savourer sa gloire naissante, touche six cents francs d'un amateur enthousiaste, et se hâte d'envoyer avant la fermeture du Salon un second tableau, le *Charnier de Saint-Etienne du Mont*, qui n'obtient pas, il est vrai, les mêmes louanges que le premier, mais qui lui est payé le double.

Au mois de juillet 1802, Granet, que son commencement de réputation avait mis au-dessus des premiers besoins, s'embarqua pour Rome, toujours avec son ami, et son esprit ardent fut comme surexcité par les aspects grandioses dont il allait tirer un si grand parti. « Après avoir visité le Panthéon, le Campo-Vaccino, « écrivait-il dès son arrivée, nous montâmes au Colysée. Alors toute la Rome antique se déploya à nos yeux : « les temples, les arcs de triomphe, les belles voûtes du temple de la Paix. Je ne me croyais plus de ce monde. « J'arrivai sous cette influence à la *Meta sudante* sans proférer une parole. Nous errions au milieu de ces « monuments comme les ombres d'un monde qui n'est plus. » Noble et précieux privilége des artistes! Les générations se succèdent et les empires disparaissent, l'herbe envahit les ruines des palais, le voyageur s'assied sur les colonnes renversées des temples, et l'imagination féconde des amants de l'art marche en souveraine au milieu de la poussière des peuples qu'elle ressuscite, des idées qu'elle réveille et des monuments qu'elle reconstruit à son gré.

Mais la fortune semblait encore ne lui sourire qu'à regret. Il exécute à Rome deux petits tableaux, l'intérieur de l'église de *San-Martino in Monte*, et une grotte au pied de *l'Ara cœli*. Il les envoie en France dans une caisse que la douane crève misérablement à coup de sonde, et, pour comble de malheur, ils n'arrivent que lorsque le Salon est déjà ouvert. Granet éperdu accourt à Paris, les découvre à grand'peine dans la poussière des bureaux, implore à mains jointes M. Denon, le directeur des Musées; mais celui-ci se renferme froidement dans la stricte observance des règlements, et le malheureux jeune homme sort de son cabinet en s'écriant : *Vous voulez donc me faire mourir de faim!* Ses dernières ressources étaient épuisées; il obtient, par la protection de M. Cacault, d'être attaché à la suite du cardinal Fesch, et retourne enfin à Rome, où, à chaque pas, une église, un cloître, une arcade mutilée, devaient lui fournir l'occasion d'un nouveau croquis et bientôt d'un nouveau succès.

Son talent n'avait pas cessé de mûrir au milieu de ces épreuves. Ce fut pendant ce nouveau séjour, vers l'année 1810, qu'il peignit *Stella traçant une image de la Vierge sur les murs de sa prison*. Rome tout entière vint admirer dans son atelier l'œuvre du jeune Français, et le public parisien s'étonna à son tour de cette peinture énergique et simple qui tranchait avec tant de hardiesse sur les Grecs et les Romains qui régnaient sans conteste dans l'école. Le tableau fut acheté par l'impératrice Joséphine et transporté depuis à Munich, dans la galerie du prince Eugène. C'est de ce jour que date la véritable réputation de Granet. Elle ne cessa point de s'élever, parce que l'artiste ne cessa pas ses laborieuses études, et nous avons dit plus haut comment le sceau fut mis à sa gloire en Europe, par son intérieur du *Chœur des Capucins de la place Barberini*.

La qualité dominante de l'œuvre de Granet, celle qui eut le rare privilége de lui assurer la faveur du public en même temps que celle de la critique, c'est la parfaite harmonie qu'il établit toujours entre ses personnages et les lieux dans lesquels il les fait mouvoir. De quelque nom qu'il les étiquète, ses tableaux ne sont point, à proprement parler, des tableaux d'histoire. Avant de chercher un sujet dans la Légende, il

semble qu'il cherche d'abord dans ses promenades un endroit pittoresque. Dès qu'il l'a découvert, il distribue la lumière avec une intelligente parcimonie sur les parties secondaires, et la répand avec profusion



SAINT LOUIS RACHETANT DES PRISONNIERS.

sur la masse centrale dans laquelle il va placer son action ; car c'est alors seulement qu'il appelle ses acteurs, moines rachetant des captifs, barons du moyen âge ou croisés de l'armée du Saint-Sépulcre. Il semble toujours qu'il veuille rester peintre d'intérieur, mais nul n'a su subordonner avec plus de tact la figure humaine à l'architecture, le drame à l'impression matérielle. A l'admirable sans-façon du praticien,

à sa manière de traiter des figures, qui du reste n'ont jamais rien de commun dans les motifs, rien de vulgaire dans les draperies, on voit que le peintre est toujours moins préoccupé de l'homme que du soleil. Souvent même les moines ne sont que le prétexte du rayon, et pourvu qu'on les voie se détacher à distance, dussent-ils avoir parfois une phrénologie de carton, Granet les sacrifiera à son véritable héros, qui est la lumière.

Mais Granet n'excellait point seulement, « à tirer un coup de pistolet dans une cave ; » il était encore homme instruit dans son art et de beaucoup de finesse. L'étude attentive des maîtres lui avait livré tous leurs secrets; et M. Thiers, dans son Salon de 1822, citait l'originalité de ses entretiens pleins de charmes. C'est plus encore peut-être dans ses dessins que dans ses peintures, où la touche est parfois un peu lourde, que l'on peut saisir ces traits saillants de son caractère, je veux dire la finesse du goût et l'intimité de la représentation. Les cartons du Louvre en renferment deux cents qui furent choisis, d'après sa volonté, parmi les douze cents qu'il léguait par testament à sa ville natale. Tantôt c'est une allée dans les jardins de la villa Médicis : les *monsignori* en manteau court et chaussés de violet passent, en devisant de la dernière bulle ou du prochain opéra, entre des murailles de verdure gardées aux angles par des termes antiques. Ou bien c'est un couvent de jésuites : un *padre* peint une marine, les frères se penchent sur la toile, les mains croisées derrière la soutane, et le supérieur du couvent, renversé dans son fauteuil, étudie l'effet en regardant à travers un tube de carton. Tantôt encore, en se promenant dans Rome, il saisit au passage la lumière d'une poêle dont la friture prend feu; il esquisse les enfants qui rient et la tête effarée de la marchande. Granet, dans ses dessins, se sert de moyens très-variés. Les scènes historiques sont largement massées au pinceau trempé dans l'encre de Chine, la pensée est précisée au bistre et l'aquarelle jette çà et là quelques vives indications de ton. Les paysages sont à peu près traités de même. Il y a cependant des études datées de Rome 1807 et 1809, qui sont indiquées à la plume, mais sans séchcresse et sans minutie.

Mais ce sont surtout les études de ses dernières années qui nous ont surpris et charmé tout à la fois. Granet, qui avait été attaché comme conservateur-adjoint à la direction des Musées royaux, en 1824, avait succédé en 1830 à Taunay, comme membre de l'Institut, et avait été nommé, par le roi Louis-Philippe, directeur des galeries historiques de Versailles. On trouve donc dans ses notes, à partir de 1840, des souvenirs d'une intimité française et en quelque sorte parisienne, et le dessinateur des ruines du Colysée nous donne toute la mesure de sa conscience artistique. « Le 18 décembre 1840, à Versailles. » C'est un effet de neige de la plus incroyable vérité : la neige a envahi les parterres, les allées ne sont plus dessinées que par la cime grise des petits arbustes des plates-bandes; à gauche, une traînée boueuse indique la route; le ciel est gris et les toits de la maison du garde enlèvent en blanc leurs angles immaculés sur la masse terne des marronniers dépouillés. « A Paris, le 18 janvier 1843. » Deux bateaux à charbon sont accouplés le long du quai; la Seine est grosse, elle roule à pleins bords ses vagues blondes; un pont qui l'enjambe en trois pas s'estompe dans le brouillard. Le vague de ce dessin laisse l'esprit sous la plus étrange impression de poésie et de réalité. Sans sortir d'une stricte réalité, Granet, par la seule distribution de la lumière, par la disposition des lignes et le choix du point de vue, révèle dans la froide et ruineuse fantaisie du grand roi une poésie qu'elle ne semble plus comporter : les degrés déchaussés du parc de Versailles se changent en des escaliers de marbre, et l'orangerie devient mystérieuse et sombre comme une crypte des premiers chrétiens. Granet se promène un jour près des plaines de Satory; il note à grands coups de pinceau sur le papier-torchon les prairies vertes, les arbres violâtres, les horizons bleus arrondissant leurs croupes, les nuages qui se poursuivent en roulant sur eux-mêmes; il masse plutôt qu'il ne dessine quelque régiment qui parade ; et telle est l'exquise justesse de ces indications sommaires, telle est la saisissante impression de l'effet, que vous n'échangeriez peut-être pas ce chiffon de papier contre ses peintures les plus terminées. Celles-ci, en effet, ont parfois une apparence pénible, et le même rayon lumineux tombe trop souvent de la même fenêtre. Disons cependant que par la solennité du drame et l'habileté précieuse de l'exécution, la *Mort de Sodoma*, qui est au Louvre, est une toile des plus excellentes.

Granet montra ce rare exemple d'un talent qui ne décroît point avec l'âge. Il semblait que la fortune

adverse avait trempé son génie comme son éducation d'enfant du peuple avait endurci sa constitution. Sa longue fréquentation en Italie des prêtres et des couvents lui avait donné une apparence monacale, et ses qualités d'esprit et de gaieté ne se dévoilaient que dans l'intimité. Nul ne fut plus indépendant, et il vécut



INTERIEUR (d'apres une eau-forte du Maître).

en dehors de toutes les querelles d'école qui signalèrent la Restauration. Mais les honneurs vinrent consoler sa verte vieillesse. En 1834, à la suite du succès de son beau tableau *le Poussin, avant d'expirer, reçoit les soins du cardinal Massimo et les secours de la religion*, il avait été nommé membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg. Les Académies de Rome et de Berlin se disputèrent aussi l'honneur de le recevoir, et, en 1837, il reçut la rosette d'officier de la Légion d'honneur. La Restauration lui avait donné le cordon de Saint-Michel.

Quand la mort vint le chercher, elle trouva l'homme de bien préparé à la suivre. Granet avait quitté Versailles à la suite des événements qui renversèrent la monarchie de Juillet. Il était allé demander au soleil de la Provence les rayons de ses jeunes années. Il vivait près d'Aix, dans une maison de campagne charmante dont il avait fait presque un musée. Il légua en mourant à sa ville natale tous ses tableaux et près de douze cents dessins renfermés dans trois volumes. Le vieil artiste se rappela les luttes qu'il avait soutenues contre la misère, et il fonda une rente de 1,500 francs pour l'entretien, à Paris ou à Rome, d'un jeune artiste d'Aix. Enfin, le peintre envié, chamarré d'ordres, membre de toutes les Académies, voulut que tout le monde sût bien quel avait été l'état de son père, et que les larmes du pauvre bénissent parfois la mémoire de celui qui était arrivé à la fortune par son travail obstiné : Granet établit à perpétuité, à l'hospice des Incurables, deux lits pour les ouvriers maçons.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Granet a gravé une pièce à l'eau-forte. Le *fac simile* que nous en donnons nous dispense de la décrire : disons seulement qu'elle est gravée d'une pointe monotone et inhabile, et que l'effet est indiqué sans éclat. Hauteur, 245 millimètres; largeur, 190 millimètres. Elle est signée : GRANET, *pinx. s. inc.* 1812.

Nous donnons la liste exacte des expositions de Granet :

An VII. — Intérieur d'un cloître. — An IX. La Cuisine d'un peintre. — L'Intérieur d'un ancien monastère.

1806. — Un Intérieur du Colisée. — Intérieur de l'église souterraine de *San-Martino in Monte*. — Vue d'une des prisons de Rome. — Intérieur de la maison de Michel-Ange. — Henri IV égaré entre dans une forge. — 1808. Saint Etienne-le-Rond. — Sainte-Marie *in Viâ latâ*. — Vue du cloître de Jésus-et-Marie, à Rome. — 1814. Stella dans les prisons de Rome. — 1819. Vue intérieure de l'église du couvent de San-Benedetto, près Subiaco. — Intérieur du chœur de l'église des Capucins de la place Barberini, à Rome.

1822. — Intérieur de la basilique basse de Saint-François-d'Assise. — Pierre Bosquier, dominicain. — 1824. Prise d'habit d'une jeune fille d'Albano dans le chœur du couvent de Sainte-Claire, à Rome. — Vue de la villa Aldobrandini, à Frascati. — 1827. Saint Louis délivrant des prisonniers français à Damiette. Vue du cloître de Sainte-Trophime, à Arles. — Vue du cloître de Saint-Sauveur, à Aix. — La Bénédiction des productions de la terre. — Bernardo Strozzi, peintre et religieux génois, faisant le portrait du général de son ordre.

1831. — Vue du cloître de Sainte-Trophime, à Arles. — Une Justice de Paix en Italie. — Une Religieuse malade recevant des soins dans son couvent. — Une pauvre Famille italienne. — Religieuse gardant Vert-Vert. — Messe à un autel privilégié. — 1833. Les Pères de la Rédemption rachetant des esclaves à Tunis. — Réfectoire de religieux Récollets. — *Bénédicité* de saint Dominique avec ses frères de Saint-François. — Vue intérieure prise en Provence. — 1834. Le Poussin, avant d'expirer, reçoit les soins du cardinal Massimo. — Captivité de Vert-Vert après son retour au couvent. — 1835. Jérôme Savonarole. — 1836. Les premiers chrétiens de Rome, rassemblés dans les Catacombes. — Le cardinal, protecteur de l'église *di Santa-Maria degli Angeli*, vient avec toute sa suite en prendre possession. — 1838. Hernani reçoit de Charles-Quint l'ordre de la Toison-d'Or et la main de dona Sol, sa maîtresse. — La Visite pastorale dans le couvent des religieuses de Saint-Dominique et Sisto, à Rome. — Abeilard s'éloignant de ses religieux pour lire une lettre d'Héloïse. — 1839. Funérailles des victimes de l'attentat du 28 juillet 1835, célébrées aux Invalides. — Collation des pénitents laïques. — Le Frère Canovayo, d'un couvent en Italie. — Le padre Pozzo, de la compagnie de Jésus, peignant entouré des religieux de son ordre.

1840. — Godefroy de Bouillon suspend aux voûtes de l'église du Saint-Sépulcre les trophées d'Ascalon. — Les Moines bénédictins baisant l'anneau de l'abbé de leur ordre. — 1841. Le Pape Honorius III bénissant la règle de l'ordre du Temple. — *San-Felice*. — Le Tasse. — Le Garde des restes mortels. — 1843. Baptême du duc de Chartres dans la chapelle des Tuileries. — Réception de Jacques de Molay dans l'ordre du Temple, en 1265. — Fête de la mère abbesse du monastère de Sainte-Claire. — Le *Speziale*, ou le Pharmacien du couvent. Solitaires bâtissant une petite chapelle. — 1845. Chapitre de l'ordre du Temple, tenu à Paris sous le magistère de Robert le Bourguignon, en 1147. — 1846. Interrogatoire de Girolamo Savonarole. — Célébration de la messe à l'autel de Notre-Dame de Bon-Secours. — Saint François renonçant aux pompes du monde. — La Confession. — Une Religieuse instruisant des jeunes filles. — Saint Luc peignant la Vierge. — Un Moine peignant. — Un Religieux livré à l'étude. — 1847. Eudore dans les Catacombes de Rome. — Michel Nostradamus. — Des Chrétiens viennent le soir retirer le corps d'un martyr jeté dans un cloaque de Rome. — Un quart d'heure avant l'office...

Les peintures de Granet sont répandues dans toutes les collections de l'Europe, et surtout en Angleterre. Le Louvre en possède cinq, outre les deux cents dessins que renferment les cartons : *une Vue intérieure du Colisée; le Peintre Sodoma porté à l'hôpital; Intérieur de la basilique basse de Saint-François-d'Assise; Rachat de prisonniers dans les prisons d'Alger; Portrait de l'auteur.*

VENTE JACQUES LAFFITTE, 1834. — *Une Perspective de Saint-Etienne-du-Mont, à Paris;* 1 mètre sur 1 mètre 15 centimètres, 1,500 fr. — *La Reine Blanche délivrant des prisonniers*; le lieu représenté est Notre-Dame de Paris; mêmes dimensions, 1,800 fr.



IMPR. POITEVIN ET CIE, RUE DAMIETTE, 2.



École Française. *Histoire, Portraits.*

XAVIER SIGALON

NÉ EN 1788. — MORT EN 1837.



A P. del. CARBONNEAU.

La plupart de nos peintres procèdent de la raison, de l'esprit et du goût; quant aux artistes de pur instinct, à ceux qui ont apporté en naissant *l'influence secrète*, ils sont parmi nous très-rares. Xavier Sigalon est un de ceux-là. C'était une organisation de peintre, ou, pour parler plus juste, un tempérament. Quant à sa biographie, elle a été écrite par notre ami Victor Schœlcher, c'est-à-dire par un homme qui avait vu de près Sigalon, et qui était bien fait pour apprécier l'honnêteté rigide de son caractère, son enthousiasme contenu, sa rude fierté, tout ce qu'il y avait en lui de qualités naturelles et fortes.

Xavier Sigalon, né à Uzès en 1788, était le fils d'un pauvre maître d'école. Il fut élevé à quelques pas de ce fameux pont du Gard, au triple rang d'arcades colossales, qui est un des restes les plus imposants de l'architecture antique. Son père, après lui avoir appris le peu qu'il enseignait, alla se fixer à Nîmes, où il espérait trouver plus de ressources pour l'éducation de ses enfants. A l'âge de dix ans, Sigalon fut admis à l'École centrale de dessin, et bientôt il y fut l'objet d'un de ces pronostics qui deviennent si souvent ridicules, faute de se réaliser. Sigalon s'était

montré dès l'enfance taciturne, concentré, avide de savoir et de lire. L'École centrale ayant été fermée, il acquit tant bien que mal un certain fonds d'instruction en dévorant tous les livres d'histoire et de poésie que renfermait la Bibliothèque publique de la ville, oubliant les occupations positives, malgré les remontrances de sa bonne mère, qui était chargée de famille. Il donnait cependant quelques leçons et dessinait pour un peu d'argent des portraits à l'estompe, quand un peintre nommé Monrose, élève obscur de David, vint s'établir à Nîmes. Ce fut lui qui apprit à Sigalon les pratiques de la peinture. Il ne lui en fallut pas davantage pour donner cours à ses inventions et à son impatience de produire, et bien qu'il ne connût la tradition des anciens peintres que par les gravures de la Bibliothèque, il composa plusieurs tableaux, dont M. Schœlcher a mentionné la destination et les titres, sans les apprécier autrement. C'étaient une *Mort de saint Louis*, placée à la cathédrale de Nîmes, une *Sainte Anastasie*, pour le village de Russan, et une *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*, vaste composition qui occupe tout l'hémicycle de l'église des Pénitents à Aigues-Mortes.

« Exempté de la conscription par le dévouement d'un de ses frères, qui voulut servir à sa place, Xavier ne put résister plus longtemps au désir passionné de voir Paris et d'y compléter ses études. Quinze cents francs ramassés à force d'économie et de privations lui permirent de satisfaire ce désir et furent pendant deux ans son unique ressource. Sigalon avait alors 29 ans. Découragé par sa première visite aux galeries du Louvre, il persista cependant et entra dans l'atelier de Pierre Guérin, où il travailla pendant six mois sans réussir à rien produire de satisfaisant. La vie bruyante de l'atelier ne convenait pas à son esprit recueilli; Sigalon le reconnut et quitta Pierre Guérin pour aller travailler seul avec un de ses compatriotes, M. Souchon. Il passait des journées entières dans les salons du Louvre, contemplant les chefs-d'œuvre des maîtres, les décomposant par la pensée, et, sans toucher ni le crayon ni la brosse, accomplissant ainsi de consciencieuses études qu'il avait toujours soin de fortifier par l'observation de la nature. Désirant essayer ses forces sur une composition qui commençât à le faire connaître, Sigalon quitta son ami et alla s'établir dans une petite chambre du faubourg Saint-Denis, où il peignit son premier tableau, le premier du moins de ceux qui valent qu'on en parle, la *Courtisane*. »

Tout le monde connaît ce tableau charmant, tant de fois reproduit par la lithographie et par la gravure. Il représente en effet une belle et robuste courtisane aux épaules vénitiennes, à la désinvolture élégante et fière, qui reçoit d'une main les présents d'un gentilhomme, tandis que de l'autre main, posée sur la hanche, elle glisse un billet doux à son amant de cœur. Celui-ci, placé derrière elle, est averti par un coup d'œil que lui adresse la suivante, une négresse belle aussi à sa manière, et dont la peau de bronze fait valoir les abondantes et blondes carnations de la courtisane, qui se détachent en clair sur le fond soutenu du tableau, et en vigueur sur la blancheur d'une chemisette échancrée. Une toque de velours ornée d'une plume et posée avec coquetterie sur la chevelure de cette femme, son sourire voluptueux, son regard effronté, tout accuse en elle une de ces prêtresses de Vénus pour qui la trahison est un raffinement du plaisir. Les divers sentiments de la joie, de la perfidie, de l'amour, ou plutôt du désir, sont exprimés avec l'éloquence qui est le privilége du vrai peintre, éloquence muette, mais bien plus claire, plus forte et brève que celle du langage parlé ou écrit. Et chacun des spectateurs ici trouve son compte, comme il arrive toujours devant les bons tableaux de l'école française. Il y a de l'esprit, et les nôtres en veulent partout, parce qu'ils aiment à rédiger leur admiration, à remarquer tout haut, par exemple, que la femme galante aime mieux celui qui la bat que celui qui la paye. Il y a de la vérité dans la couleur autant que dans le jeu des physionomies et des pantomimes, et le tableau, adroitement réduit aux dimensions de la demi-figure, concentre son effet, se pondère plus facilement, se remplit et s'harmonise. Les peintres y relèveront les qualités qu'ils font passer naturellement avant toutes les autres, celles de la peinture. Ils en aiment la force accentuée, souple et fière, et ces généreux empâtements qui rappellent l'école de Venise, et qui étaient alors une nouveauté, surtout chez un artiste sorti récemment de chez Guérin. Enfin le critique peut y voir une sorte de Titien à la française, et sous le rapport de la composition et des airs de tête, un Caravage humanisé, tempéré, adouci.... Le croirait-on, cependant, Sigalon n'était pas content de ce tableau, qui figure

aujourd'hui avec tant d'honneur dans les galeries du Louvre ; le jugeant trop faible pour être envoyé à l'Exposition, il le fit offrir, pour 600 francs, à la ville d'Uzès, qui n'en voulut point! et il le relégua dans un coin de l'atelier. Ce fut M. Rossi, de Nîmes, qui, rendant visite à Sigalon, tourna la toile, en fut frappé, et courut parler de son admiration à MM. de Forbin et Paulin Guérin. Le peintre reprit courage, consentit à exposer la *Courtisane* au Salon de 1822 ; les journaux en firent beaucoup d'éloges, d'autant que le morceau prêtait à écrire de jolies pages ; le gouvernement l'acheta 2,000 francs et le fit placer au Luxembourg.

Une chose déplaisait à Sigalon dans la *Courtisane*, sans qu'il en eût conscience : c'était la simplicité d'une donnée naïve dont l'ordonnance avait été facilement et rapidement trouvée. Il fallait à cet homme fort et un peu bizarre l'attrait d'une difficulté à vaincre. Il ne craignait pas la lutte, parce qu'il avait de



A. PASQUIER DEL. SIGALON P. J. GUILLAUME SC.

LA JEUNE COURTISANE (Musée du Louvre).

l'énergie à dépenser, et par la même raison il préférait les sujets compliqués et violents. Son existence, au surplus, était une suite d'épreuves qu'il supportait sans se plaindre. A l'époque même où la *Courtisane* lui fit un commencement de réputation, il n'avait pour vivre que quinze sous par jour, et il envoyait encore de temps à autre quelques pièces de cinq francs à sa famille. Un jour, en passant par la rue Richelieu, il vit sur l'affiche de la Comédie française : *Britannicus*. Ce jour-là il se passa de dîner, et il attendit l'ouverture du bureau pour avoir son billet, se promettant une belle soirée, car il aimait la poésie et le théâtre, surtout Racine, et c'était Talma qui allait jouer le rôle de Néron. Prononcés par ce grand artiste, les vers de Racine l'électrisèrent. Il était ému, exalté, quand vint la scène du troisième acte :

Le poison est tout prêt : la fameuse Locuste
A redoublé pour moi ses soins officieux ;
Elle a fait expirer un esclave à mes yeux...

Sigalon n'écouta plus, n'entendit plus rien : l'horrible image de cet esclave, expirant sous les yeux de

Narcisse et de Locuste, se peignit d'elle-même dans son imagination échauffée. Il en vit le tableau devant ses yeux; il l'avait composé, dessiné, coloré à l'instant même au fond de sa pensée. Rentré chez lui, il en fit de verve, j'allais dire de souvenir, une ébauche superbe. Trois figures seulement: au premier plan, couché par terre, un jeune esclave qui se débat dans les plus affreuses convulsions, comprimant ses entrailles, soulevant sa poitrine, résistant de toute sa jeunesse à la mort qui circule dans ses veines; à gauche, Narcisse, la tête appuyée dans sa main droite, suivant du regard la marche et les ravages du poison qu'on lui a vanté; au milieu, Locuste, l'empoisonneuse, qui, debout, penchée vers Narcisse, lui montre les effets de son infaillible breuvage et triomphe de son art! Le tout s'enveloppe d'une obscurité sinistre; on ne voit au ciel qu'un oiseau de nuit, et sur le sol que des reptiles et la coupe à demi vidée du poison.

Exécuté comme il était conçu, avec énergie, avec audace, le tableau de Sigalon remua prodigieusement la jeune école et fit autant de bruit que le *Massacre* d'Eugène Delacroix, exposé au même Salon, celui de 1824. Il y avait longtemps que la peinture n'avait montré au soleil de telles atrocités. Les vieux classiques en frémirent. Les formes repoussantes de la Locuste, ses mamelles pendantes, l'aspect sauvage du tableau répugnaient à leur poétique digne et mesurée. Cependant la scène était empruntée de Racine; mais le tragique l'avait racontée, l'artiste devait-il la peindre ?... Les romantiques, à leur tour, revendiquèrent un peintre qui avait osé être violent et représenter les contorsions de l'agonie, un peintre qui, dans cette même histoire de Rome dont les épisodes semblaient appartenir exclusivement aux copistes jurés de l'art antique, avait su trouver la poésie de l'horrible. La Locuste est une furie, disaient-ils, ne faut-il pas qu'elle soit hideuse? N'est-ce pas le genre de beauté qui convient à une pareille créature?... Mais laissons parler ici un critique du temps, M. Jal, car on juge toujours mieux un tableau en se reportant à l'époque où il fut jugé pour la première fois. « Il manque un personnage? — Néron? — Fi! l'horreur! — Il se cachait pour épier Britannicus; pourquoi ne viendrait-il pas mystérieusement prendre un avant-goût du supplice qu'il avait rêvé en écoutant la conversation de son frère et de Junie? — Néron n'est point là! et j'en rends grâce à M. Sigalon... Que dis-je? il n'est point là : il est tout entier dans la personne de Narcisse : la pose et l'expression de ce monstre subalterne sont très-bien senties; le monstre s'est fait bourreau pour n'être pas victime. Il déteste, sans doute intérieurement l'affreux office dont il est chargé; mais il faut servir Néron... Quant à Locuste, elle est belle comme un de ces monstres inventés par Michel-Ange ou par Byron[1]...» La *Locuste*, dès le second jour de l'Exposition, fut achetée par M. Jacques Laffitte, au prix de 6,000 francs. Sigalon n'avait pu jusque là se rendre bien compte des effets de son tableau; « n'ayant pour tout atelier qu'une chambre basse et étroite, dit M. Schœlcher, il avait été obligé de se coucher à plat ventre afin de prendre les terribles raccourcis de l'esclave et tout le bas du tableau. »

Des difficultés du même genre l'empêchèrent de prévoir l'effet d'une autre composition plus importante. *Athalie faisant massacrer ses enfants*. Quand il peignit cette grande page d'histoire, Sigalon occupait un atelier plus vaste que celui où il avait peint la *Locuste;* mais il lui manquait le jour d'en haut, et son châssis tenait toute la longueur de la pièce, de sorte qu'il n'avait point le reculement qui lui eût été nécessaire pour embrasser d'un coup d'œil son ensemble. Il en jugea trop tard, lorsqu'il vit son tableau dans une salle du Louvre. Il reconnut alors que l'effet en était manqué, et il en éprouva une telle douleur que le lendemain sa barbe en avait blanchi. L'*Athalie* était encore une peinture romantique tirée du plus classique de nos poëtes : c'était la traduction vivante, frémissante, palpitante, de ces beaux vers :

De princes égorgés la chambre était remplie;
Le poignard à la main, l'implacable Athalie....

N'ayant jamais vu cette toile, qui d'ailleurs n'a jamais été gravée, nous reproduisons ici la description chaleureuse qu'en donne l'auteur du *Voyage artistique en France*, qui a longtemps contemplé l'*Athalie* au musée de Nantes.[1] « ... Semblable à une tigresse en furie, elle bondit sur les degrés du temple et vient se

[1] *Voyage artistique en France;* Études sur les musées, par Léonce de Pesquidoux. Paris, Michel Lévy, 1857.



LA VISION DE SAINT JÉROME (Musée du Louvre).

mêler aux égorgeurs. Les hommes, transpercés, roulent, expirent autour d'elle ; les femmes sont renversées et foulées aux pieds. On piétine sur des cadavres mutilés et bleuis. Les enfants, à genoux, sont frappés en demandant grâce. Les bourreaux, tueurs impitoyables, recrutés parmi les hordes les plus féroces de l'Asie, s'échauffent et s'excitent à leur sanglante curée. J'en vois un, Éthiopien colossal, qui grince des dents comme un jaguar, en frappant une jeune fille dont le beau torse, par une suprême convulsion, se ploie comme un roseau autour du bras noir de son bourreau. Plus loin, un nègre et deux soldats s'arrachent une autre jeune fille et la percent tous les trois à la fois; et dans un coin, — détail horrible! — deux chiens, pantelants et la gueule rougie, se précipitent sur des membres dispersés. Leur féroce gardien en a frémi lui-même, et se cramponnant à la chaîne qui retient les deux monstres, il s'efforce, mais en vain, de garantir de cette effroyable profanation des lambeaux de corps humains. — A droite gisent les victimes abattues, tandis qu'une jeune femme emporte entre ses bras un enfant : c'est Joas, qui sera le vengeur de sa race!... »

On devine la double sensation que dut produire cette peinture à outrance, qui semblait avoir été enlevée avec fureur dans un accès de fièvre chaude. Les classiques forcenés se vengèrent du succès de la *Locuste* en persiflant l'auteur de l'*Athalie*, qui d'une reine tragique avait fait une mégère de carrefour, et qui n'avait pas même racheté par les qualités, tant vantées alors, de la couleur, l'extravagance d'un tableau tout dégoûtant de chairs meurtries, de cadavres livides, de fange et de sang. Il y avait malheureusement beaucoup de vrai dans ces dures remarques. Il est au théâtre des choses que l'oreille peut entendre, mais qui, sur la scène comme en peinture, offenseraient le regard. Si des *chiens dévorants* peuvent se disputer des membres affreux dans le récit d'un songe, les arts plastiques veulent plus de pudeur. Le coloris de Sigalon était, cette fois, discordant et faux dans sa violence. Mais ses emportements, après tout, étaient d'un peintre fort et fier qui savait dessiner un mouvement, modeler un torse, jeter une draperie, passionner une grande page d'histoire. Cependant les romantiques prirent en vain la défense de Sigalon : l'*Athalie* fut pour lui un revers, et il en conçut d'autant plus de chagrin qu'il trouvait injuste l'excès des critiques dont on l'avait accablé. « Ce que j'ai fait de mieux, disait-il, c'est encore l'*Athalie*, malgré ses grands défauts. »

Par son éducation et par une certaine dignité sauvage, Xavier Sigalon s'élevait au sentiment du style. Aussi avait-il un profond dédain pour l'archéologie pittoresque et les *costumiers* de son temps. En véritable artiste, il faisait passer avant tout le nu et la draperie. Toutefois, par sa nature, il appartenait à ces races vigoureuses de peintres qui jettent de l'éclat sur les décadences et qui aiment mieux frapper fort que frapper juste. Il était de la famille des Caravage, des Ribera, des Guerchin. C'est dans le goût de ce dernier maître qu'il peignit pour la liste civile, en 1827, la *Vision de saint Jérôme*, qui est aujourd'hui au Louvre. Oh! les mâles et terribles figures! Quand de tels anges sonnent la trompette du jugement aux oreilles d'un anachorète, comment ne serait-il pas renversé par la frayeur? Jamais artiste n'a mieux compris le texte de l'écrivain sacré, n'a mieux senti la profondeur des épouvantements du christianisme. Les eaux-fortes de l'Espagnolet n'ont pas plus d'accent; le pinceau de Guerchin n'est pas plus résolu. Sigalon a mis là tout son cœur; c'était son morceau à lui, son œuvre entièrement personnelle. En montrant le *Saint Jérôme* à son ami Gigoux, il lui disait : « J'ai voulu exprimer dans cette figure nue toute l'énergie d'un père du désert, et ce genre de terreur qui ne peut saisir qu'un grand esprit... Je lui ai fait une poitrine large, noble et robuste, une poitrine... apostolique. »

Bien des gens regardent la *Vision de saint Jérôme* comme le chef-d'œuvre de Sigalon, et ils n'ont pas tort. Le Louvre, qui possède cette vaillante peinture en même temps que la *Courtisane*, se trouve contenir ainsi le peintre tout entier, dans le genre aimable et dans le genre terrible. Exposés en 1831, le *Saint Jérôme*, et un *Christ en croix*, commandé pour l'église d'Yssengeaux, dans la Haute-Loire, furent payés ensemble par l'État 7,000 francs; l'artiste reçut la croix de la Légion d'honneur, et le gouvernement de Juillet, comme pour consoler Sigalon de ses peines passées, lui acheta 4,000 francs l'*Athalie*, qui était roulée dans la poussière, et en fit présent au musée de Nantes. Ce n'étaient là que de faibles sommes qui couvraient à peine les dépenses de modèles et d'atelier, et ces onze mille francs représentaient cinq années de travail! Sur ces entrefaites, M. Laffitte trouvant la *Locuste* trop sinistre pour le salon d'un particulier, pria

l'auteur de lui faire en échange une peinture moins tragique. Sigalon composa pour M. Laffitte un tableau gracieux, et le musée de Nîmes racheta la *Locuste* 5,000 francs. Deux années s'écoulèrent sans amener d'autres travaux, si bien que le peintre, qui avait à peine comblé l'arriéré de sa vie, se retrouva bientôt face à face avec la misère. On lui entendit murmurer un jour ces tristes paroles : « Mon Dieu! si j'ai peu de mérite, j'en ai du moins assez pour gagner ma vie, et l'on ne devrait pas me laisser mourir de faim. » Un malentendu l'ayant brouillé avec la Direction des beaux-arts, qui prétendait avoir de lui un tableau



LOCUSTE ET NARCISSE ESSAYANT DES POISONS (Musée de Nîmes)

d'église pour la somme de 3,000 francs (un peu moins que les frais matériels)! Sigalon partit pour Nîmes, désespéré et « maudissant la grande peinture, » dit son biographe. Mais bientôt le ministre de l'intérieur, M. Thiers, qui le connaissait et l'estimait, rappela le peintre à Paris, et lui proposa d'aller à Rome copier le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Il lui offrit pour cette besogne immense, effrayante sous tous les rapports, la somme insuffisante de 58,000 francs. Sigalon accepta, et il partit au mois de juillet 1833.

La fresque de Michel-Ange, occupant tout le mur du fond dans la chapelle Sixtine, a environ quinze mètres de large sur dix-sept mètres de hauteur, et c'est le dernier mot de l'art du dessin. La seule pensée de se mesurer avec un génie aussi extraordinaire, aussi grand, aussi terrible, était faite pour glacer le courage d'un peintre. La copie de Sigalon devait être diminuée de quelques pieds; il n'avait donc pas même la ressource d'un calque : il fut obligé de tout réduire au carreau. Trois ans et demi d'un travail sans relâche

furent employés à ce labeur colossal, dans lequel Sigalon fut aidé par son intelligent élève, Numa Boncoiran. Il fallait souvent retrouver, sous les dégradations du temps, sous la fumée des cierges, les fiers contours du grand maître, ses expressions effacées, son modelé disparu. Sigalon ne voulant pas reproduire cette fresque sublime dans sa vétusté, se croyait tenu de la restituer dans cette fraîcheur primitive dont témoignent les morceaux copiés du vivant même de Michel-Ange, et mieux conservés. Il la copia comme il la sentait, et il fit bien, car il eût entrepris l'impossible en essayant de repasser par les procédés de l'original, procédés inhérents au génie intime de l'homme. Pendant qu'il travaillait à cette besogne illustre, M. Ingres, alors directeur de l'Académie de France à Rome, en écrivit au ministre en termes si vifs que l'allocation fut augmentée de 20,000 francs, et accompagnée d'une rente viagère de 3,000 francs.

La copie terminée, l'artiste l'exposa dans une salle des Thermes de Dioclétien, dépendante du couvent des Chartreux, et toute la ville de Rome courut la voir. Le troisième jour, le pape Grégoire XVI s'y rendit en grande pompe, avec son cortége de cardinaux. Dès que Sigalon vit entrer le souverain pontife, il voulut se prosterner à ses pieds, mais le saint-père ne lui en laissa pas le temps; il s'avança en lui tendant la main avec bienveillance et dignité : « Nous ne savions pas, Monsieur, lui dit-il, toute la grandeur du trésor que nous possédions à la chapelle Sixtine; votre ouvrage nous apprend à l'apprécier. » Le lendemain la toile fut roulée et Sigalon vint lui-même la porter à Paris, au mois de février 1837. Elle fut placée où elle est encore, dans la chapelle de l'École des beaux-arts, édifiée sur le modèle de la chapelle Sixtine. Pour tant de Parisiens qui n'étaient jamais allés à Rome, c'était un morceau sans prix que cette copie, et ceux qui avaient vu l'original se félicitaient de le voir revivre dans la copie de Sigalon : ce fut pour lui un nouveau triomphe.

Cependant, la chapelle de l'École devant être l'exacte reproduction de la chapelle Sixtine quant aux peintures de Michel-Ange, il restait à copier les *Sibylles* et les *Prophètes* de la voûte, et Sigalon dut retourner à Rome pour exécuter ce second travail, aussi vaste que le premier. Mais comme il se mettait à l'œuvre, le choléra, qui venait d'éclater, l'atteignit et le tua. Sigalon mourut le 18 août 1837, à l'âge de 49 ans. Sa mort fut calme et sans délire : l'abbé Lacordaire l'assista à ses derniers moments. Nous avons vu à Rome, avec émotion, dans l'église Saint-Louis-des-Français, le mausolée qui fut élevé à ce peintre fort, qui, né dans les provinces les plus romaines de l'ancienne Gaule, semble avoir eu un sentiment vague de la grandeur antique dans la fine rudesse d'un Gaulois.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE. — La *Courtisane*. Salon de 1822.

La *Vision de saint Jérôme*. Exposé au Salon de 1831, payé 3,500 francs par la liste civile.

MUSÉE DE NIMES. — *Locuste et Narcisse essayant sur un esclave le poison destiné à Britannicus*. Salon de 1824.

A ce même Musée, on voit un portrait de Sigalon peint par Gigoux avec beaucoup de naturel et de relief, et un buste en marbre énergiquement rendu, par M. Briant.

CATHÉDRALE DE NIMES. — Le *Baptême du Christ*. Ce tableau, acheté par la ville 3,000 francs, passe pour un des meilleurs morceaux de Sigalon. — La *Mort de saint Louis;* c'est un ouvrage de sa jeunesse.

MUSÉE DE NANTES. — *Athalie faisant massacrer ses enfants*. Ce grand tableau fut exposé au Salon de 1827. Nous reproduisons en tête de cette notice la figure principale du tableau.

AIGUES-MORTES. — *Descente du Saint-Esprit sur les apôtres*. Vaste composition semi-circulaire.

YSSENGEAUX (Haute-Loire). — Le *Christ en Croix*. Ce tableau fut exposé en 1831, et acheté, avec le *Saint Jérôme*, 3,500 francs. (Les deux furent payés 7,000 francs.)

PARIS. A l'École des Beaux-Arts. — La copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Cette copie célèbre occupe tout le fond de la chapelle. Elle est un peu moins grande que l'original.

Chez feu M. Moreau, agent de change, un sujet anacréontique donné par Sigalon à M. Laffitte en échange de la *Locuste*.

LONDRES. — Chez M. Schœlcher, ancien représentant et sous-secrétaire d'État au ministère de la marine, le portrait de M. Schœlcher père. C'est un véritable chef-d'œuvre de tenue, de modelé et d'exécution.

IMP. LOUVAIN, 2, RUE HAMPTE?



École Française. *Histoire, Portraits et Batailles.*

HORACE VERNET

NÉ EN 1789. — MORT EN 1863.



M. Auguste Couder, membre de l'Institut, qui fut élève de David, nous a raconté combien il fut ému la première fois qu'il entra dans l'atelier de ce maître imposant et redoutable. Pour y être admis au sortir de chez Regnault, il lui avait fallu présenter un placet, négocier, prier, parce qu'il répugnait à Louis David de prendre dans son école les élèves de ses confrères. Enfin le jeune Couder avait dû employer la recommandation pressante, décisive de Mlle Sedaine, que David aimait comme une sœur, et qu'il n'avait jamais revue depuis les terribles journées de la Révolution. L'atelier de David était nombreux, bruyant, retentissant de bons mots, de paradoxes, de théories nouvelles et de toutes les folles exclamations de la jeunesse. Mais aussitôt qu'on annonçait l'arrivée du maître, il se faisait dans l'école un subit et profond silence. Chacun avait repris sa place et retenait son haleine. Qu'on juge de l'émotion qui dut s'emparer d'un tout jeune homme, d'un nouveau venu, lorsque David ayant fait le tour de la classe, vint le corriger à son tour! « Ta figure n'est pas mal, dit le professeur, après l'avoir attentivement regardée; mais, vois-tu, mon ami, tu viens de chez Regnault, on s'en aperçoit, et tu *fais*

français. »..... Que voulaient dire ces paroles étranges? L'élève, interdit, n'en comprenait pas le sens. Comment, se disait-il, étant Français et travaillant en France, pourrais-je ne pas faire français, et quel est donc l'enseignement caché dans un tel reproche? Auguste Couder fut quelque temps à démêler la signification de ce mot, le premier que son maître lui avait dit; mais en y réfléchissant, il finit par saisir la pensée de David. Ce qu'entendait le grand peintre, c'était que l'artiste devait s'élever du particulier au général, du relatif à l'absolu; que dans le modèle qui posait devant lui, il devait voir non pas seulement la physionomie de tel ou tel individu, mais les grands traits de l'espèce humaine; non pas seulement un Français du dix-huitième siècle, mais un homme, l'homme de tous les temps et de tous les pays. Et comme les Grecs et certains grands maîtres italiens avaient su généraliser la figure humaine, lui imprimer un caractère impersonnel, et trouver le style par l'effacement du détail, il voulait qu'on peignît l'éternelle humanité, celle qu'avaient représentée les Grecs; voilà ce que signifiait cette recommandation de ne pas « faire français. »

Dans ce temps-là, il existait deux écoles en rivalité avec celle de David, rivalité faible, il est vrai; c'étaient les ateliers de Regnault et de Vincent. Ce dernier avait mis de l'intelligence et du talent à peindre les héros de notre histoire, notamment le *Président Molé résistant aux factieux*. Il avait su jeter de l'intérêt sur ses personnages en conservant leur physionomie traditionnelle et leur costume. Après quelques excursions dans le domaine de l'antique, il s'était rabattu sur les sujets modernes et y avait particulièrement réussi en suivant une toute autre voie que son rival, c'est-à-dire en particularisant ce que David s'efforçait de généraliser, ou, si l'on veut, en s'attachant à la couleur locale, aux accessoires, au côté relatif des choses, et, comme disait David, au côté français. Vincent compta parmi ses élèves quelques hommes distingués dont la réputation pourtant a vieilli : Ansiaux, Thévenin, Meynier; d'autres, comme M. Picot, qui n'ont pas disparu de la scène. Un seul a fait grand bruit dans le monde : Horace Vernet.

Fils de Carle Vernet, petit-fils de Joseph, qui, lui-même, appartenait à une famille de peintres, Horace était né artiste, ou pour dire mieux, il était artiste né. Il vint au monde le 30 juin 1789, au Louvre, dans le logement que son aïeul occupait sous la grande galerie, au n° 15 (le même qu'avait habité autrefois le fameux ébéniste Boulle). Joseph Vernet n'étant mort que le 3 décembre de la même année, Horace disait souvent et pouvait dire en quelque manière qu'il avait connu l'auteur des *Ports de France*. Nous avons raconté dans la biographie de Carle Vernet comment lui et sa famille avaient été délogés, au 10 août 1792, par les coups de fusil que se tiraient le peuple et les Suisses. Horace, âgé alors de trois ans et porté dans les bras de son père à travers une grêle de balles, avait reçu le baptême du feu. Il semblait, du reste, prédestiné à peindre, lui aussi, des batailles, car dès l'enfance, dit M. de Loménie, il était toujours en quête de petits morceaux de papier pour y gribouiller des petits soldats. Carle avait chez lui naturellement tous les accessoires de ses tableaux : pistolets, carabines, fusils, modèles de canons, et des sabres et des gibernes; mais il avait sévèrement défendu à son fils de jouer avec des armes, et celui-ci obéissait, malgré son humeur belliqueuse. Un jour, cependant, les fils de Dumont, le miniaturiste, qui habitait les galeries du Louvre, apportent un paquet de poudre à Horace, et voilà nos artilleurs qui se mettent en devoir d'arracher un gond de porte, de le perforer, de le bourrer de poudre. Horace monte la pièce sur un affût, prend l'étoupe allumée et fait partir le canon, qui éclate, cela va sans dire, en ne lui emportant heureusement qu'une mèche de cheveux. C'est ainsi que le petit Vernet, véritable enfant de la balle, préludait à son rôle et trahissait déjà ses instincts et son imagination de troupier.

Élevé au collége des Quatre-Nations, il en sortit avec une très-faible teinture de grec et de latin, n'ayant jamais, en dehors de la peinture, rien appris pour tout de bon, rien médité, rien approfondi. Sa grande occupation du reste, même au collége, était le dessin, et certainement le goût lui en serait venu, au sein d'une famille comme la sienne, s'il ne l'avait apporté en naissant. Son grand-père maternel, Moreau jeune, le célèbre et charmant dessinateur des Menus-Plaisirs, son oncle Chalgrin, l'architecte, son père Carle, et leur ami Vincent, le peintre, ce furent là ses professeurs naturels de chaque jour, et tout ce qui peut s'apprendre, il l'apprit d'eux sans effort, sans la moindre fatigue et par manière de jeu. « A l'âge de onze ans,

dit un de ses biographes, il fit pour M[me] de Périgord un dessin de tulipe qu'elle lui paya vingt-quatre sous, et à l'âge de treize ans, il avait des commandes en assez grande quantité pour se suffire à lui-même. Une de ses premières œuvres fut la vignette qui, suivant le goût de ce temps, ornait les lettres d'invitation pour les parties de chasse impériales, et tel était le mérite de cette vignette, qu'un graveur très-renommé, Duplessi-Bertaux, n'hésita pas à la déclarer digne de son propre burin. Les commandes se succédaient rapidement chez le jeune Vernet : dessins à six francs, tableaux à vingt francs. Il travaillait pour le *Journal des Modes*, dont il devint le dessinateur en titre, et c'est peut-être de ses travaux en ce genre que lui vint le talent de caricature dont il amusa ses amis, souvent à leurs propres dépens [1]. »



PAQUIER D. — H. VERNET, PINX. — DELANGLE SC.

PONIATOWSKI

Toutefois, les circonstances au milieu desquelles il avait grandi décidèrent de sa vocation pour les sujets militaires. « Il vivait, dit M. Olivier-Merson [2], à une époque où l'on ne parlait que de combats, où les récits des rudes travaux de nos armées servaient de texte inépuisable aux conversations de chaque jour. A tout instant, des officiers, de retour des frontières, venaient chez Carle; là, dans le cours des séances, interrogés

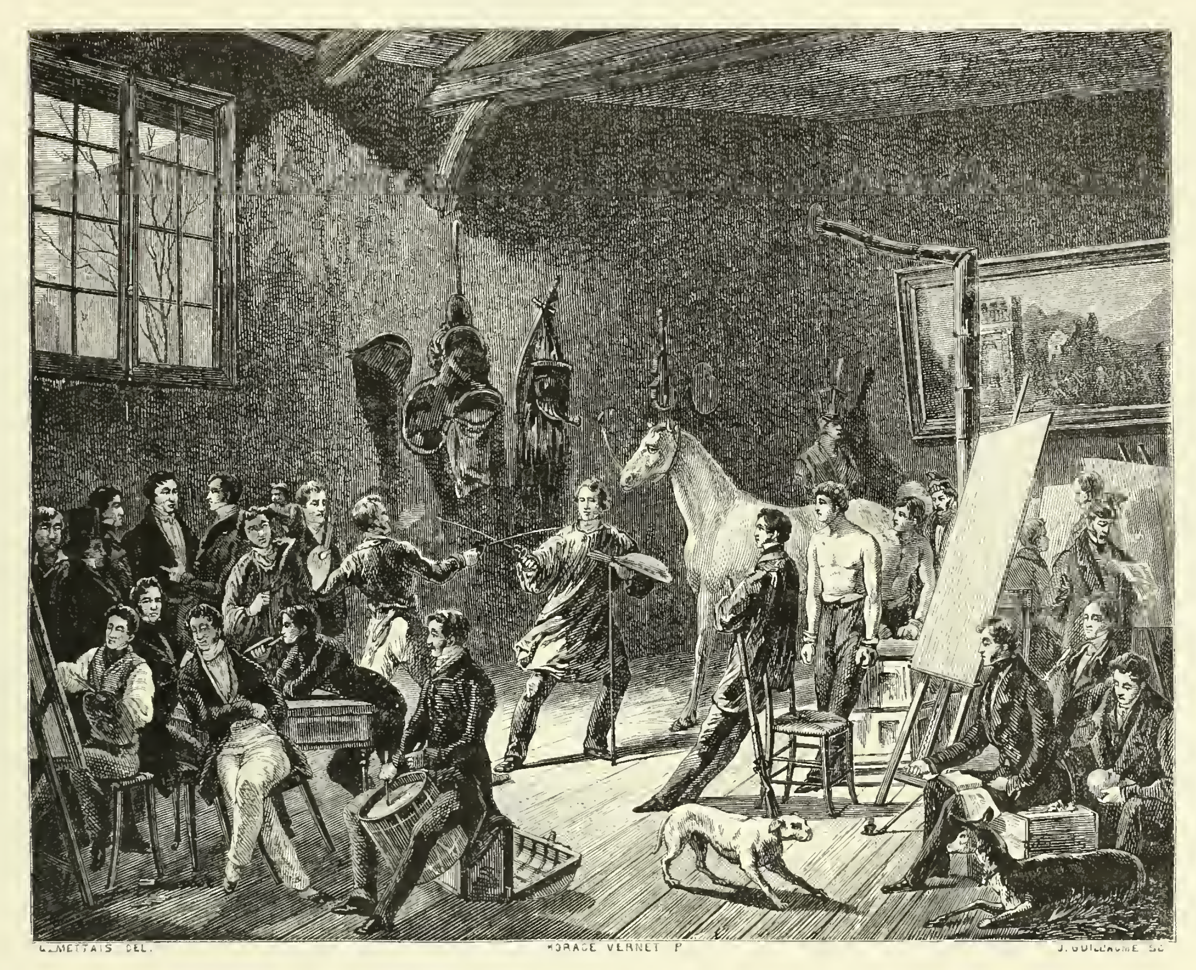
[1] *Art Journal*, de Londres.

[2] *Revue contemporaine* du 15 février 1863. L'article consacré par M. Olivier Merson à Horace Vernet a été écrit sur des renseignements fournis par la famille; aussi est-il empreint d'une évidente partialité en ce qui touche surtout le caractère de l'artiste et ses qualités privées. En puisant ses informations à une source, d'ailleurs aussi respectable, un biographe ne s'expose-t-il pas quelquefois à tomber dans l'erreur en représentant son héros comme un modèle un peu exceptionnel de vertu?

sans relâche, pressés de répondre sur tous les points, ils faisaient pénétrer les auditeurs dans le cœur des batailles auxquelles ils avaient assisté, énuméraient leurs exploits, ceux de leurs compagnons de dangers et de gloire, et Horace de croquer sans retard les épisodes guerriers dont il entendait raconter les détails par des témoins oculaires, quelquefois par les héros eux-mêmes. » Ce fut, en effet, par un tableau militaire qu'il débuta, la *Prise d'un Camp retranché*. Ce morceau fut exposé au Salon de 1810, où on le remarqua d'abord parce qu'il était signé d'un nom fort connu, ensuite parce qu'il y avait un talent d'observation pratique, un mouvement, un certain accent de vérité qui n'étaient plus ordinaires dans notre école, où, même pour les sujets modernes, on calquait des figures et des groupes antiques, sauf à cacher sous l'habit de cour et sous l'uniforme le torse du Belvédère ou bien la rotule du Méléagre, le noble geste de l'Apollon Pythien ou la posture de Cincinnatus. Au surplus, les rivaux de David avaient subi l'influence de sa doctrine et son irrésistible ascendant. Horace Vernet avait donc commencé, chez Vincent, à dessiner comme les autres d'après l'antique et d'après nature; mais la nature et l'antique le troublaient singulièrement, le déconcertaient. J'ai ouï dire à des peintres qui avaient été ses camarades, que Vernet, en présence du modèle, ne venait à bout de rien. Il voyait mal l'ensemble, il dessinait à côté, il n'était pas, comme l'on dit, dans le caractère, et, chose étrange, lui, Vernet, il s'en apercevait tout le premier, et, presque toujours, après avoir ébauché sa figure d'après le nu, il allait l'achever de mémoire dans une autre chambre ou dans le corridor de l'atelier, n'ayant jamais la conscience de bien voir la nature que lorsqu'il ne la voyait plus. La mémoire, ce fut la grande, la prodigieuse faculté d'Horace Vernet; ce fut le secret de ce talent facile, abondant, incisif, qui, à force de vraisemblance et d'approximation, devait séduire si fortement le gros de la société française, d'une société qui, en fait d'art, se contente volontiers de l'à-peu-près, se paie du semblant des choses, aime l'éloquence terre à terre, et qui, toujours pressée de jouir, prodigue ses sympathies à ceux qui se font comprendre vite en disant avec vivacité ce qui est dans l'esprit de tout le monde.

Beaucoup de gens ont cru qu'Horace Vernet avait été militaire, et on pouvait le croire en effet, à voir les allures si naturelles de ses fantassins et de ses cavaliers. La vérité est que s'étant marié en 1810, au moment où il allait tirer à la conscription, il fut exempté du service par le fait même de son mariage avec Mlle Louise Pujol. Mais, sans avoir endossé d'autre uniforme que celui de la garde nationale, il aimait à se donner la tournure d'un officier de l'armée; il en avait le langage bref, les habitudes, les manières, et tandis que toute sa famille restait royaliste, il était, lui, complétement gagné à l'Empire. Le premier tableau qui le fit connaître dans le monde officiel fut le portrait de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, portrait qu'on lui paya huit mille francs, et qui, au Salon de 1812, valut à l'artiste une première médaille. C'était le commencement de sa fortune : jusque là il n'avait eu encore que de petits succès d'honneur et d'argent. A l'exemple de son père, il avait fait du cheval une étude particulière et favorite; il en savait par cœur l'anatomie et les proportions, et les feuilletonistes ne manquaient pas de dire dans le style du temps qu'il dessinait à merveille *le plus noble des animaux*. Carle Vernet avait inauguré en France la satire des modes françaises et anglaises, sous le Directoire, et il s'y était pris en artiste, sans aller jusqu'aux hyperboles de la caricature, sans pousser le comique jusqu'à la parodie. Avec un esprit moins fin, moins fûté, Horace commença dans le *Journal des modes* une charmante suite des Incroyables et des Merveilleuses, renouvelée de son père. Aujourd'hui que nos publications en ce genre sont absolument étrangères au sentiment de l'art et ne représentent que des bâtons vêtus, on s'étonne que des gravures de modes puissent trouver place dans la biographie d'un peintre célèbre. Il est pourtant vrai que les dessins d'Horace Vernet, d'après les incroyables et les merveilleuses de l'Empire, sont des œuvres d'art. Chez lui le costume habille, non pas un mannequin, mais un être vivant dont la désinvolture est toujours conforme à son habit. L'esprit du temps anime toutes ses figures et en justifie l'accoutrement. Chaque tête est choisie pour la coiffure qu'elle porte, et le personnage se ment et se grime selon le caractère du vêtement dont il préconise la grâce vraie ou fausse. Celui-là prend un air capable avec sa chevelure à la François Ier, son chapeau en barque et son charivari de breloques; celui-ci affecte une mine galante et quelque peu champêtre avec son habit vert saule et sa cravate à oreilles de lièvre. Cela paraît au premier abord un paradoxe pour rire : il est certain néanmoins que

les physionomies d'une société changent tous les quinze ou vingt ans, j'entends la physionomie physique. On dirait que la nature a ses caprices à l'instar des autres femmes, qu'elle est fantasque, variable comme la mode, car elle se plaît à créer, dans telle génération, des têtes busquées et au front fuyant, comme au temps de Louis XVI; dans telle autre, des nez aquilins, des lèvres épaisses. Ne voyons-nous pas des populations entières avoir tantôt le crâne évasé, tantôt les pommettes saillantes, tantôt de fortes mâchoires? De fait, lorsqu'on a sous les yeux les *Modes* d'Horace Vernet — et rien n'est plus amusant — on reconnaît que toutes ses figures sont



L'ATELIER D'HORACE VERNET

contemporaines de Napoléon et de Pauline Borghèse, à tel point que si l'on cachait le costume, les seuls traits du visage trahiraient encore l'époque de l'Empire. Il faut être doué d'un certain air de tête et appartenir à une certaine race pour se dessiner la taille sous le sein, pour mettre un chapeau en biais ou une toque de velours caparaçonnée de plumes prodigieuses, soit avec un domino garni de broderies à roues, soit avec une robe à deux étages de remplis. Et j'imagine que pour offrir ses hommages à des ingénues ainsi ajustées, il convient d'avoir des cheveux à l'enfant, un gilet de piqué matelassé, un pantalon de tricot, des bottes à la hussarde et un habit couleur crotin... Hélas! nous serons un jour tout aussi ridicules quand on nous regardera dans les lithographies de Deveria et de Gavarni; que dis-je? nous le sommes déjà!

Quand vinrent les événements de 1814, Horace Vernet était intimement lié avec Géricault. Ils avaient à peu près les mêmes goûts. Ils étaient l'un et l'autre écuyers habiles, peintres de chevaux et bonapartistes déclarés. Nous avons raconté dans la vie de Carle Vernet qu'il avait exposé au Salon de 1814 un brillant portrait

du duc de Berri dans son uniforme de colonel-général des chevau-légers. Ce portrait, qui avait presque une importance politique, ayant pour but de populariser l'effigie et la bonne grâce d'un Bourbon, ce portrait, dis-je, était comme une protestation de Carle contre le bonapartisme de son fils, protestation parfaitement sincère, d'ailleurs, de la part d'un homme qui conservait les sentiments des anciens émigrés sans avoir partagé leurs aventures. Horace Vernet se trouva donc placé entre son père, auquel il porta toujours une affection respectueuse, complaisante, inaltérable, et ses amitiés de jeunesse, qui le retenaient dans le camp de l'opposition. Décoré par l'empereur en 1814, pour avoir pris part bravement à la défense de Paris, Horace fut des premiers à confondre, par une assez étrange méprise, le libéralisme naissant avec le bonapartisme vaincu. Les frondeurs du nouveau régime étaient les sabreurs de l'Empire et faisaient alliance maintenant avec cette même bourgeoisie qu'ils avaient si longtemps contenue et méprisée, et qui à son tour les vantait après les avoir subis! Horace donna, comme les autres, dans ce malentendu, volontaire ou non, et son atelier devint le rendez-vous des colonels en retraite, de tous ceux qui avaient un nom parmi les mécontents en frac ou en uniforme. On y voyait venir les colonels Bro et de Brack, le rude général Boyer, le général Lariboissière; quelques députés marquants, tels que Dupin, Chauvelin, Sébastiani, et enfin des étrangers notables, tels que le général espagnol Quiroga.

Ainsi mêlé aux premières luttes des libéraux contre la Restauration, Horace Vernet servait incessamment leur cause, et justement un procédé nouveau venait d'être inventé qui était comme une arme d'escarmouche, la lithographie. Les Vernet, Géricault, Charlet furent des premiers à en faire usage. Dès 1818, Horace crayonnait sur les pierres de Lasteyrie et d'Engelmann des scènes militaires qui étaient une manière de satire politique, par cela seul qu'elles jetaient de l'intérêt sur les soldats persécutés de l'Empire, sur ceux qu'on avait appelés un instant les *Brigands de la Loire*. Mais là où Charlet et Géricault mettaient un accent passionné, une émotion dramatique, un sentiment fier, libre, quelquefois amer, Horace n'apportait qu'une pointe d'esprit, une intention libre et passagère, un trait comique sans causticité, sans aigreur et même sans malice. Les anecdotes du bivouac, les jeux et les bonnes farces du camp, la drogue, la maraude, voilà ce qu'il exploitait de préférence dans ses lithographies. Son crayon léger effleurait la pierre, mais avec une sûreté qui étonnait Géricault. Il excellait à poser un soldat sur ses pieds, et du premier coup il lui imprimait le mouvement voulu, il le caractérisait par un geste qui allait droit au but, je veux dire à l'expression probable. *Mon caporal, je n'ai pu avoir que ça*, dit un Jean-Jean qu'on a envoyé en maraude, et il montre un serin dans une cage! Un autre mieux avisé, un hussard de la vieille, a volé un cochon à un paysan, qui vient le réclamer à l'officier. Le rusé maraudeur a coiffé l'animal d'un bonnet de police et il l'a étendu garrotté sous les plis de sa houppelande : « *Mon lieutenant, c'est un conscrit*, dit-il, et il fait le salut militaire; mais l'officier, peu crédule, semble dire qu'il a rarement vu des conscrits dormir les pattes attachées et porter un pareil museau. Plus loin, ce sont encore des hussards qui ont pénétré dans une basse-cour et qui appellent des poulets retirés dans leur poulailler, en leur jetant du grain devant le trou de la porte. Tandis que l'un d'eux attire les innocents volatiles en leur criant de sa voix la plus douce : *Petits! petits! petits!* l'autre tient un sabre levé pour leur couper le cou au fur et à mesure de leurs imprudences. Tout cela est exprimé spirituellement, à peu de frais, sans repentir aucun, sans retouches, et le spectateur croit avoir vu de ses yeux ces petites scènes, tant elles lui sont vivement présentées par le côté vraisemblable, qui est souvent plus vrai que la vérité même.

Une chose à remarquer chez Vernet, c'est qu'il eut toujours une passion malheureuse pour les poëtes, lui qui était rivé à la prose. Il cherchait volontiers les sujets de ses compositions dans des livres dont il ne lui était guère donné de sentir la poésie vague et romantique, le Tasse, lord Byron, Walter Scott, sans parler de La Fontaine et de la Bible. Quand on a lu *Manfred*, par exemple, ou la *Fiancée d'Abydos*, ou le *Naufrage de don Juan*, et qu'on vient à jeter les yeux sur les lithographies d'Horace Vernet, on éprouve la sensation désobligeante d'un rêve interrompu; on se heurte à une réalité qui désenchante, on se sent emprisonner dans les contours précis d'une traduction terre à terre, après s'être élancé sur l'aile du poëte dans les régions sans fin de l'idéal. Passe encore pour La Fontaine : celui-là est si ondoyant et si divers qu'il y a

cent manières de l'interpréter. On peut le prendre par ce côté de la vie réelle qu'il a touché d'une main si fine et si sûre. Aussi Horace Vernet, dans son illustration des *Fables*, a-t-il particulièrement réussi pour toutes celles qui ne demandaient ni le sentiment de la nature rustique, ni une échappée de vue sur le paysage, ni la tendresse d'un cœur ému d'amour, ni cet élan de lyrisme auquel s'est élevé le poëte en faisant



L'ENFANT ADOPTÉ

parler le Chêne et le Roseau. Les meilleures compositions d'Horace, d'après La Fontaine, sont *la Vieille et les deux Servantes*, *les Femmes et le Secret*, *l'Enfant et le Pédant*, et en général les apologues qui ne voulaient qu'une pantomime juste, une observation intelligente des choses vulgaires, de la bonhomie. Ce qu'il y a d'intime et de profondément humain dans le fabuliste, Vernet ne pouvait le pénétrer, et, à plus forte raison, le traduire. Quant à lord Byron, l'artiste n'était pas fait pour atteindre à une telle poésie : elle était trop au-dessus de ses visées. Une seule fois, il a été heureusement inspiré par Byron ; c'est lorsqu'il a représenté Mazeppa, cruellement attaché à son cheval, qui est tombé expirant à l'entrée d'une forêt. En entendant les douloureux hennissements de leur compagnon, «les chevaux du désert s'approchent, tressaillent,

respirent l'air avec inquiétude, galopent çà et là, s'approchent encore, tournent en tous sens, puis bondissent, jettent l'écume par leurs naseaux, et s'éloignent en fuyant vers la forêt, effrayés par instinct à la vue d'un homme. » Ici, par exception, la peinture est presque aussi éloquente que le récit du poëte, et ce qu'il n'a jamais su exprimer dans les figures humaines, la passion, Vernet l'a exprimé cette fois et avec énergie dans une horde épouvantée d'animaux sauvages.

Cependant le Salon de 1822 s'ouvrit au mois d'avril, et les libéraux furent indignés de n'y voir aucun tableau d'Horace Vernet, quand ils surent qu'il avait envoyé plusieurs morceaux importants, entr'autres la *Bataille de Jemmapes* et la *Barrière de Clichy*, et que le jury les avait refusés, non pas à cause de leur faiblesse, mais sans aucun doute pour épargner aux royalistes un spectacle qui réveillait les plus tristes souvenirs de leur histoire. Vernet expulsé du Salon pour avoir fait acte de patriotisme! Ce fut un événement, un scandale, une affaire de parti; la politique s'en mêla, et bientôt l'opposition tout entière s'engagea dans la querelle. Horace ayant annoncé qu'il exposerait publiquement chez lui les toiles refusées, tout Paris courut les voir, ou du moins tout le Paris des mécontents. Quarante-cinq peintures figuraient dans cette exposition improvisée et bien vite populaire. On y voyait les portraits de MM. Chauvelin, Dupin aîné, Madier de Monjau, père et fils, Gabriel Delessert, et ceux du général Drouot et du duc de Chartres, encore enfant, représenté jouant au cerceau avec ses camarades de collége. Puis venaient la *Bataille de Jemmapes*, la *Mort de Poniatowski*, le *Soldat de Waterloo*, le *Soldat laboureur*, et le tableau qui avait surtout motivé la proscription de Vernet, la *Barrière de Clichy*, enfin l'*Atelier d'Horace*, un de ses meilleurs ouvrages. Ce qui, peut-être, n'aurait excité au Louvre qu'une émotion partielle et passagère, soulevait ici des exclamations d'enthousiasme. On reconnut au peintre toutes les qualités qu'on lui désirait pour la plus grande gloire des opinions, si injustement, si maladroitement froissées. Deux membres de l'Académie française, MM. Jouy et Jay, improvisèrent une brochure qui était la description chaleureuse des quarante-cinq peintures d'Horace, et ils ne manquèrent pas de mettre en pleine lumière les souvenirs glorieux qu'on avait voulu jeter dans l'ombre. A vrai dire même, l'analyse historique était pour eux l'essentiel, et ce qui les avait séduits par-dessus tout, c'était l'occasion de protester contre le gouvernement des Bourbons, sous couleur d'attaquer seulement le jury, c'est-à-dire l'inhospitalité de la liste civile. « Où se réfugiera la liberté, s'écriaient les deux académiciens, si elle est chassée des ateliers du peintre? et dans quelle barbarie sommes-nous près de tomber si l'on parvient à étouffer l'indépendance de ces beaux-arts qui servent de consolation, d'ornement et quelquefois même de soutien aux institutions les moins libres?... De quoi s'agissait-il donc? d'un portrait formidable? de l'apothéose d'un grand homme? Non, ces tableaux rejetés impitoyablement rappelaient deux époques mémorables de notre histoire contemporaine. L'un représentait la *Bataille de Jemmapes*, l'autre la *Défense de la Barrière de Clichy*. L'auteur avait saisi et rapproché, par un ingénieux et triste contraste, les deux points extrêmes de notre gloire militaire : c'étaient le premier élan et le dernier soupir, non de notre courage, mais de notre fortune. » On juge maintenant si nos deux critiques furent bienveillants pour l'artiste qu'il s'agissait de venger. « Dans un ordre bien plus élevé, disaient-ils, mais tout aussi nouveau, Horace Vernet annonçait à la fois la facilité de pinceau de Sébastien Bourdon, la fougue et le coloris de Rubens, cette étude anatomique du plus noble des animaux, étude qui distingue son père, et cette touche délicate, cette observation de la nature physique qui caractérisent son aïeul. Déjà plusieurs morceaux d'un talent supérieur avaient laissé deviner son aptitude à saisir les émotions de la vie militaire, les scènes tumultueuses des camps, les convulsions de la nature, en un mot, tout ce qui élève l'âme et tout ce qui l'agite. »

Que MM. Jouy et Jay, purs littérateurs, ne fussent pas de grands connaisseurs en peinture, il ne faut pas s'en étonner et cela n'est que trop clair. On ne comprend guère, en effet, ce que viennent faire ici le pinceau de Sébastien Bourdon, la fougue et le coloris de Rubens. Il y a plus : on se demande encore quel genre de rapport ont pu découvrir nos auteurs entre Giotto et Horace Vernet, car il est parlé quelques pages plus loin, à propos de l'*Odalisque*, d'une « imitation éloignée de Giotto, » dont le peintre français était sans aucun doute fort innocent. Ce qui est certain, c'est que, par un bonheur singulier, les tableaux

que l'on était venu voir dans une pensée hostile au gouvernement se trouvèrent être précisément les plus dignes de l'empressement universel. On se montrait avec complaisance la *Bataille de Jemmapes*, exclue du Louvre, et tout Paris s'étouffait pour la regarder, dans un salon qui n'avait pas vingt mètres carrés de superficie. On remarquait dans la figure de Dumouriez à cheval une sorte d'hésitation entre les habitudes monarchiques et l'ambition républicaine, et de fait il avait le geste d'un prince du sang sous l'uniforme de 92. Au fond, ce tableau de *Jemmapes* était pour un peintre de bataille un assez faible début, et une œuvre bien



LA BARRIERE CLICHY (Musée du Louvre).

inférieure à la *Bataille de Marengo* de Carle Vernet. C'est toujours, avec d'autres costumes, un Parrocel, un Van der Meulen; je veux dire un groupe d'état-major avec quelques épisodes qui n'ont rien de bien caractéristique. Une cantinière qui donne à boire à des hussards, un blessé que des soldats portent sur un brancard formé de leurs fusils, une chaumière incendiée, un obus qui éclate et fait cabrer de gros chevaux attelés à une charrette de mourants; enfin, dans le fond, une campagne rayée de lignes topographiques et qui, çà et là, disparaît sous la fumée du canon... tout cela ne présente rien de bien nouveau et peut d'ailleurs s'appliquer indifféremment à toutes les batailles modernes. Mais on voulait que le tableau fût un chef-d'œuvre, et l'on se plaisait à indiquer du doigt les personnages que le peintre avait mis sur le premier plan et qui étaient maintenant populaires : le chef d'état-major Belliard, qui, depuis, s'était si bravement

comporté comme général à Craonne et devant Paris; le jeune et brillant duc de Montpensier, appartenant à cette branche cadette en qui vibrait, disait-on, la fibre nationale, et qui faisait élever ses enfants au collége, et Macdonald, qui avait dit, en parlant de l'invasion « que le souvenir lui en donnait mal au cœur. »

Cependant, la haute bourgeoisie s'arrêtait devant le portrait de M. Dupin aîné, qu'entourait l'auréole d'une popularité naissante. « Vous le voyez, disaient les meneurs, c'est le défenseur du maréchal Ney que l'artiste a représenté; il l'a saisi dans un moment insaisissable d'indignation sévère et de véhémente inspiration; les papiers que M. Dupin serre dans sa main crispée sont les papiers de la défense. » On ne savait pas alors qu'il y a aussi des courtisans au sourcil froncé et au rude langage. Un autre portrait attirait la foule des visiteurs, celui de M. Chauvelin. A en juger par la lithographie que le peintre en fit lui-même, le portrait est un morceau des plus heureux. Vernet y a modelé tout à la fois le masque et l'esprit de son modèle, l'esprit surtout. Chauvelin était un député célèbre par sa présence d'esprit, ses saillies piquantes et ses réparties imprévues, qui n'étaient d'ailleurs que la petite monnaie de son éloquence. On disait de lui : « Quand il parle de sa place, c'est Beaumarchais; à la tribune, c'est Barnave ou Chapelier. »

Voilà comment l'exposition particulière d'Horace Vernet était devenue une manifestation patriotique. Chaque nuance de l'opposition, du reste, y trouvait son compte. Le parti d'Orléans, car déjà il existait, se plaisait à regarder la scène anecdotique du Saint-Gothard représentant le duc qui, par un froid rigoureux, sonne en vain à la porte de l'hospice et se voit repoussé inhumainement par le frère-portier.

> ...., que puis-je faire,
> Que de prier le ciel qu'il vous aide en ceci?
> J'espère qu'il aura de vous quelque souci.
> Ayant parlé de cette sorte,
> Le révérend *ferma sa porte*. (La Fontaine.)

Les bonapartistes sincères, les officiers en demi-solde, admiraient sur toute chose le *Soldat de Waterloo*, le *Soldat laboureur*, allusions brûlantes à leur situation, à leurs revers, et la *Mort de Poniatowski*, souvenir touchant d'un héros qui avait été leur compagnon d'armes, et qui, d'une âme désespérée par nos désastres, s'était jeté dans les flots de l'Elster pour y mourir. Les peintres s'attachaient de préférence, parmi tant de toiles, à l'*Atelier d'Horace Vernet*, composition charmante, spirituellement arrangée ou plutôt décousue avec art, et exécutée d'une touche leste, indicative, bien sentie et en quelque sorte parlante. Sous les apparences d'une modestie sans façon, Vernet semblait y faire parade d'un talent facilement universel, que rien n'étonne, que rien ne trouble, et son petit tableau voulait dire qu'il n'était pas homme à s'enfermer chez lui mystérieusement, comme tant d'autres, pour tailler des plumes ou broyer des couleurs, et qu'on pouvait très-bien avoir du génie en se jouant, et *sur le pouce*. Quel tapage, en effet, et quel amusant capharnaüm que cet atelier d'Horace! On rit, on parle haut, on crie, on chante, on boxe, on ferraille. Celui-ci, à demi couché sur une table, souffle dans un cornet à piston : c'est Eugène Lami; celui-là fredonne une romance : c'est Amédée de Beauplan; cet autre, assis sur une malle ouverte et renversée, bat tranquillement la générale sur un tambour; un jeune homme lit à haute voix un journal; deux des assistants font des armes, l'un la pipe à la bouche, tenant de la main gauche une palette et un appuie-main; l'autre vêtu d'une grande blouse écrue : c'est Horace Vernet lui-même avec son élève Ledieu, qui était lieutenant au 85e de ligne et qui a vu mourir Poniatowski. Des artistes, des virtuoses, des militaires de tous grades, une chèvre, un chat, un singe, une perruche, un beau cheval blanc dans une stalle, remplissent ce lieu destiné au recueillement et au travail; un boule-dogue poursuit une gazelle; des rapins ont coiffé d'un shako le buste d'Antinoüs; le colonel Bro fume un cigare avec Langlois (le peintre des panoramas); deux boxeurs, nus jusqu'à la ceinture, Montfort et Lehoux, se mesurent du poing; enfin, au beau milieu du vacarme, un jeune artiste, alors inconnu, Robert Fleury, est occupé à peindre une toile de chevalet sous les yeux de l'élégant M. de Forbin.

Mais un morceau qui eut le privilége de remuer tous les cœurs, ce fut la *Barrière de Clichy*. Nos lecteurs en connaissent trop bien la composition pour que nous ayons à la décrire. Toutefois la gravure

dissimule ou atténue un défaut qui se rencontre souvent dans la peinture d'Horace Vernet; je parle du coloris, qui est froid, sourd et terne, bien au delà de ce qu'autorisait la tristesse d'une journée où avait succombé l'honneur de la France. Ce que la gravure ne dit pas, et ce qu'il est bon de consigner ici pour les générations à venir, c'est le nom des braves gens représentés dans ce petit tableau, et qui, en effet, défendirent la barrière de Clichy. On distingue parmi eux Charlet, qui amorce un fusil; Emmanuel Dupaty (depuis membre



LA POSTE AU DESERT

de l'Académie française), qui ramène une pièce de canon; M. Odiot, commandant de la 2e légion — c'est celui qui prend les ordres du maréchal Moncey; — M. Castera, qui reçut la croix d'honneur à Austerlitz; M. Bertin, ancien militaire; Alexandre Delaborde, Amédée Jaubert, l'orientaliste, et le colonel Moncey, fils du général, qui s'est fait attacher blessé à la selle de son cheval; il est auprès du capitaine Amable Girardin. Dans le fond, à travers la fumée des batteries, on aperçoit le cabaret du père La Thuille, qui dit aux soldats : « Buvez, mes amis, buvez gratis; ne laissez pas aux cosaques une seule bouteille de mon vin! » Tout trahit ici l'intention de protester amèrement contre les horreurs de l'invasion, même au risque de dépasser la vraisemblance, tout, dis-je, jusqu'à cette paysanne qui a fui avec sa chèvre, et qui est venue allaiter son enfant au milieu d'un tel désastre !

Il est des hommes que la fortune s'obstine à protéger, et qui ne peuvent pas réussir à se procurer les honneurs de la persécution ou le prestige d'une noble défaite. Vernet fut de ce nombre. Triomphant par l'opposition libérale, il n'en obtint pas moins les faveurs de la liste civile, sans les demander, il faut le croire. D'autres eussent été inquiétés par la police : il reçut, lui, la commande d'un portrait équestre de Charles X, de sorte que les méchants auraient pu dire :

Qu'il avait ménagé, d'un artifice égal,
La chèvre royaliste et le chou libéral.

Horace fit deux fois ce portrait; la seconde fois il représenta Charles X passant une revue à Vincennes avec le duc d'Angoulême et le duc d'Orléans, celui-ci en uniforme de colonel-général des hussards. C'est un des tableaux où il s'est montré le plus habile à grouper des chevaux, à les dessiner en raccourci, et à mettre en selle des personnages qui ont à conserver la dignité du commandement dans l'aisance du cavalier. La croix d'officier de la Légion d'honneur vint trouver le peintre comme il achevait les *Adieux de Fontainebleau* sur le même chevalet où il avait peint le portrait du roi, et en cette année, 1826, nommé membre de l'Institut, il put s'asseoir à côté de son père, dans le premier fauteuil de la section de peinture, créé en 95 pour Louis David et laissé vacant par Le Barbier. Son exposition au Salon de 1827 fut variée et brillante. On y voyait figurer la *Bataille de Bouvines*, placée aujourd'hui dans une des galeries du palais de Versailles, *Jules II en conférence avec Bramante, Raphaël et Michel-Ange*, peinture de plafond pour le Louvre, *Edith cherchant le corps d'Harold*, composition un peu théâtrale qui inspira des pages animées aux feuilletonistes. Bien qu'elle n'ait figuré au Salon que quelques années plus tard, c'est à la même époque qu'appartient la *Bataille de Fontenoy*, une des plus belles toiles de l'auteur et des plus lumineuses. Vernet, qui, en fait d'invention, n'a rien emprunté à personne, s'est heureusement aidé en cette circonstance, et par exception, d'une excellente gouache de Van Blaremberg, dessinateur attaché aux armées de Louis XV. L'épisode du jeune garde-française qui, tenant la croix de Saint-Louis, se jette dans les bras de son père avec tant de naturel et d'élan, est une idée qui paraît aussi renouvelée de Carle Vernet[1]. Mais dans l'œuvre immense d'Horace, on ne trouvera plus d'autre réminiscence; il faut lui rendre cette justice qu'il a toujours vécu sur son propre fonds.

Quelques mois après, grâce au rare privilége dont il jouissait d'être à la fois populaire et bien en cour, Vernet fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome, en remplacement de Pierre Guérin, dont le directorat venait de finir. Il partit donc durant l'automne de 1828, et son père voulut absolument l'accompagner. Ici commence une phase nouvelle dans la vie du peintre. Mais d'abord quelle étrange idée que d'aller choisir Horace Vernet pour diriger notre école à Rome ! Quel enseignement pouvait sortir d'une tête comme la sienne ? Un homme qui disait : « Quand je veux peindre, je mets le nez à la fenêtre, » un tel homme n'avait rien à faire à la tête d'une Académie. Ce n'est pas la peine, en vérité, d'entretenir à Rome des pensionnaires pour qu'un directeur leur recommande chaque matin de regarder par la fenêtre. « Voir la nature, dit Decamps, est une formule que le moindre examen réduit presque aux proportions d'une niaiserie : s'il ne s'agit que d'ouvrir les yeux, le premier rustre le peut faire; les chiens aussi voient. L'œil est sans doute l'alambic dont le cerveau est le récipient; mais il faut savoir s'en servir; nul n'est chimiste pour posséder des cornues. Il faut apprendre à voir. Là est la théorie; là est aussi le titre glorieux de M. Ingres; il a bien vu et montré ce qu'il fallait voir... » Autant M. Ingres était capable de diriger l'Académie, autant Vernet y était impropre; car ce qu'il devait enseigner était justement le contraire des facultés que personnellement il possédait, et cette grande tradition dont il était le dépositaire officiel, il l'ignorait et il voulait l'ignorer; il n'en avait ni le sentiment ni le souci. Investi de fonctions qui constituent à Rome une seconde ambassade française, il ne pouvait qu'y représenter la France avec de l'esprit, du tapage

[1] Elle est exprimée à peu près de même dans un tableau inachevé qui représente l'*Entrée des Français à Milan*, et qui appartient à M. Emile Lecomte, neveu d'Horace Vernet.

et de l'éclat : c'est ce qu'il fit. Sous sa direction, les soirées de la villa Médicis étaient brillantes et bruyantes. Tous les regards y étaient fixés sur un ange de grâce et de beauté, Mlle Louise Vernet, qui était aussi une



BATAILLE DE FONTENOY (Musée de Versailles.)

intelligence supérieure. Lorsqu'elle se promenait le soir avec sa mère, dans les jardins du Monte Pincio, elle faisait l'admiration de tous les étrangers, et en particulier des artistes allemands, qui la suivaient des

yeux et se portaient de préférence dans les allées où elle devait passer. C'est Félix Mendelssohn qui nous apprend ces détails dans ses *Lettres*, qu'on vient de publier en Allemagne et que nous avons sous les yeux, traduites en anglais. L'atelier d'Horace, tel que le décrit le célèbre compositeur, était à Rome ce qu'il avait été à Paris : il offrait le spectacle du fouillis le plus pittoresque.

« Tu t'informes d'Horace Vernet. A la bonne heure! voilà un sujet gai à traiter. Je crois pouvoir dire que j'ai appris quelque chose à son école et qu'elle peut devenir instructive pour tout le monde. Il compose avec une aisance et une naïveté extrêmes. Voit-il un objet qui lui plaise, il le dessine, et tandis que nous délibérons pour savoir si la chose est belle, il a depuis longtemps créé une œuvre nouvelle ; il brouille et confond toutes nos méthodes, toutes nos échelles d'esthétique. Je sais bien que cette facilité n'est pas chose qui s'apprenne ; mais rien ne remplace les qualités qui en découlent, je veux dire la sérénité d'esprit et une éternelle fraîcheur au travail. Dans les allées d'arbres verts qui sont en fleurs et qui embaument, au milieu des fourrés du jardin de la villa Médicis, s'élève une petite maison dans laquelle on entend de loin retentir quelque bruit, cris ou querelles, airs de trompette, aboiements de chien : c'est l'atelier. Il y règne un beau désordre : fusils, cor de chasse, guenon, palettes, lièvres tirés, lapins pris au lacet; aux murailles, les tableaux en train ou terminés. L'*Adoption de la Cocarde nationale* (tableau risqué qui ne me plaît pas du tout), des portraits commencés de Thorwaldsen, d'Eynard, de Latour-Maubourg, quelques chevaux, l'esquisse de la Judith avec des études préparatoires; le portrait du pape, deux têtes d'Arabes, des *pifferari*, des soldats du pape, *Caïn et Abel*, et enfin l'*Atelier* même, sont accrochés dans l'atelier.

« Il était dernièrement surchargé de tableaux commandés : tout à coup, il avise dans la rue un de ces paysans de la campagne romaine que le gouvernement vient d'armer et qui chevauchent par la ville. Ce costume picaresque l'amuse. Le lendemain, voilà un tableau commencé, qui représente un de ces rustres, arrêté sur son cheval dans la campagne par le mauvais temps et qui porte la main à son fusil pour faire quelque mauvais coup; dans le fond, un petit corps de troupes, et puis la plaine déserte. Les menus détails de l'armement qui sentent leur paysan, ce méchant cheval avec ses guenilles de harnais, l'air empêtré de l'homme et de la bête, le calme italien de ce gaillard barbu font un ravissant petit tableau, et quand on voit l'artiste peindre avec délices, se promener sur la toile, ajouter ici un petit ruisseau, là deux ou trois soldats, ailleurs un bouton à la selle, bourrer de vert le manteau du drôle, vraiment c'est à lui porter envie. Aussi tout le monde vient-il le voir. A ma première audience, j'ai vu se succéder plus de vingt personnes. La comtesse E... avait demandé des premières la permission de le voir travailler; quand il se jeta sur ses pinceaux et ses couleurs comme un affamé sur un morceau de pain, elle eut peine à revenir de son étonnement. Le reste de la famille n'est pas mal, et quand le vieux Carle se met à parler de son père Joseph, on se sent pénétré de respect pour ces gens-là, et je vous garantis que c'est une noble race. »

A l'époque où Félix Mendelssohn écrivait cette lettre (mars 1831), la position d'Horace Vernet était devenue difficile et même périlleuse. La révolution de 1830 s'était accomplie, et si le peintre n'avait qu'à s'en réjouir personnellement, puisqu'elle avait porté sur le trône le duc d'Orléans, qui avait été depuis quinze ans le protecteur et l'ami dévoué de Vernet, en revanche, en tant que directeur de l'Académie, sa situation officielle était embarrassante. Aux premières nouvelles, tout le personnel de la légation française était allé rejoindre l'ambassadeur de Charles X, déjà retiré à Naples, de sorte que la France n'était plus représentée à Rome que par le directeur de l'Académie, qui, du reste, venait d'être nommé provisoirement, par le roi Louis-Philippe, ministre plénipotentiaire près le Saint-Siége. Ce fut donc sur lui que retomba toute l'animosité de la populace romaine, qu'on avait excitée contre les Français en lui faisant croire que nous étions un peuple de brigands et de sacriléges, et que la seule influence des pensionnaires pouvait amener une révolution dans Rome. Des lettres anonymes, remplies de menaces, étaient adressées au directeur. Un jour il trouva un Transtéverin qui stationnait en armes devant les fenêtres de son atelier, mais qui prit la fuite lorsque Vernet l'eut couché en joue. Pendant ce temps, les dames Vernet vivaient isolées et enfermées à la villa Médicis, tandis que la ville était plongée dans un silence effrayant, et tranquille de cette tranquillité qui précède les catastrophes. Les peintres allemands, qui sont volontiers hostiles aux pensionnaires, faisaient

rigoureusement bande à part. Ils avaient juré de laisser pousser leurs moustaches tant qu'il y aurait une ombre de danger, et on les voyait circuler dans Rome, barbus et chevelus, avec des chapeaux à larges bords et suivis de leurs boule-dogues. Ils marchaient en se communiquant tout bas leurs frayeurs, et ils affectaient de rentrer à la brune. Chose bizarre ! ces hommes farouches à longues moustaches étaient les mêmes qui, à la suite d'Overbeck, peignaient des madones maladives, des saints poitrinaires et «ces blancs-becs de héros sur lesquels il vous prend parfois des envies de tomber à coups de bâton,» c'est Mendelssohn qui parle. — Dans ces conjonctures, Horace Vernet fit bonne contenance, conserva ses allures habituelles, tint la populace en respect, et obtint par sa conduite habile et ferme l'entière approbation du gouvernement français, qui lui en transmit l'expression dans une lettre de M. Guizot, alors ministre de l'intérieur, et de qui relevait l'Académie.

Jusqu'au 1er janvier 1835, Horace Vernet fut directeur de l'Ecole, et son temps ne fut pas employé seulement aux soins diplomatiques, aux réceptions, aux chasses et aux fêtes. La peinture était pour lui un besoin, et, pour peindre, il s'était *mis à la fenêtre,* selon son habitude. Voyant passer des paysans romains, des brigands, des gendarmes pontificaux, des *pifferari,* des chasseurs qui partaient pour les Marais-Pontins, il en avait fait autant de tableaux. Ses envois aux Salons de 1831 et 1833 produisirent leur effet sur la foule, mais ils furent en revanche vertement critiqués par les difficiles, et quelques-uns très-justement. Vernet n'avait vu de l'Italie que la surface; il en avait rendu vivement les apparences; il s'était comporté tout à fait comme ces touristes auxquels il suffit de huit jours passés dans un pays pour toiser toute une population et en écrire leur jugement du bout de la plume, *ne varietur.* C'étaient d'ailleurs d'intéressants tableaux, pour des Parisiens surtout, que la *Confession d'un brigand* et le *Combat des brigands contre les carabiniers du Pape.* Ce dernier même est, à mon sens, un tableau plein de saveur pour tout le monde, un morceau essentiellement pittoresque où le mouvement des hommes et des chevaux est saisi à merveille, mais saisi n'est pas le mot, c'est deviné qu'il faut dire, car Vernet a une intuition du mouvement qui tient du prodige. Il y a, par exemple, dans ce tableau, un carabinier à cheval qui, courant à fond de train sur le spectateur, traîne un brigand qu'il tient par sa cravate, le pistolet sur la gorge, et qui, emporté par le cheval, ne touche pas terre : c'est un chef-d'œuvre de vraisemblance, et je maintiens que les plus madrés dessinateurs sécheraient sur pied avant d'attraper ce double mouvement qui dans la nature n'a pu durer qu'une seconde, et qu'il faut bien dessiner uniquement avec les yeux de l'esprit. L'œil d'Horace était comme le verre de l'objectif photographique, il en avait les propriétés étonnantes, mais aussi, comme l'instrument de Daguerre, il voyait tout, il reproduisait tout, et cela sans choix, sans préférence. Il répétait le détail aussi bien que l'ensemble, que dis-je? beaucoup mieux, car le détail chez lui usurpait toujours une importance exagérée, ainsi qu'il arrive immanquablement quand on ne prend pas la peine de le subordonner, de lui assigner son rôle et sa place. Deux choses faisaient du tort aux compositions italiennes de Vernet : c'étaient les *Moissonneurs* de Léopold Robert et le *Vœu à la Madone* de Schnetz. Les délicats sentaient bien que là étaient l'expression profonde du caractère italien et un profond sentiment de l'art; mais ce qu'on appelle le public était ravi des tours de force de Vernet, du naturel de son récit, de ces brigands pris sur le fait, et tout cela répondait parfaitement à l'idée superficielle que nos Français ont de l'Italie. Horace avait mis la grandeur romaine à la portée de tout le monde. On admirait aussi beaucoup, parmi ces envois, le *Pape Pie VIII, porté dans la basilique de Saint-Pierre,* et de fait, c'est un des bons ouvrages du peintre : il est plein de ressort et d'éclat; les têtes du premier plan sont attaquées avec une franchise qui, poussée un peu plus loin, dégénérerait en crudité. Le pape, vieillard louche à cheveux blancs, conserve une certaine majesté dans sa bonhomie : en somme, on peut se croire un instant au milieu des gardes-nobles, des monsignori, des prêtres grecs et des Suisses dans leur uniforme de perroquets; mais si l'on aime l'art du fond de l'âme, il faut oublier qu'on a vu l'*Héliodore* de Raphaël.

Le style! c'est là justement la qualité suprême à laquelle Vernet ne put jamais atteindre. Tant qu'il s'était borné à mettre en scène les hommes du jour, des soldats français au bivouac ou sur le champ de bataille, des princes à la revue, des artistes dans un atelier, il y avait suffi et il avait plu par ses défauts mêmes, je veux dire par un certain accent de réalité banale qui devait séduire le gros des spectateurs et qui répondait

parfaitement à la moyenne de l'esprit public. Mais du jour où il s'en prit aux héros de la Bible ou à ces grandes figures modernes que leur génie a idéalisés, quand il voulut peindre *Judith et Holopherne*, ou la *Rencontre de Michel-Ange et de Raphaël*, il fit bien voir quel abîme le séparait du style et combien il était dépaysé dans toute autre région que la France et avec d'autres personnages que des Français. La Bible est trop loin de nous pour qu'on la soumette au procédé photographique. L'histoire a sa perspective comme la nature, et l'on peut dire que les héros des temps antiques doivent reculer dans cette perspective en raison de leur grandeur. Les rapprocher de nous par le détail ethnographique, par l'accident, par tout ce qu'on appelle le *costume*, quand on exagère l'importance de ces accidents et de ces détails, c'est prendre le contre-pied de l'art, le rebours du style. La Judith d'Horace qui retrousse ses manches d'un geste si trivial, est une juive de théâtre, comme son Holopherne est un acteur du boulevard et toute la scène un mélodrame. Quant au tableau de Raphaël et Michel-Ange, ce fut encore une erreur, mais celle-là était considérable; elle donna beau jeu à la critique. Il s'agissait de représenter ce fait rapporté par les chroniqueurs de la Renaissance : Michel-Ange ayant un jour rencontré Raphaël entouré de ses élèves, lui dit : « Vous marchez toujours escorté comme un prince ; » à quoi Raphaël aurait répondu : « et vous, vous allez toujours seul. comme le bourreau. » Cette anecdote, ou plutôt cet *ana*, était le thème choisi par Vernet pour réunir, sur une même toile, Jules II, Michel-Ange et Raphaël. Le peintre avait placé si haut son point de vue, que, la composition se développant démesurément en hauteur, le Jules II « paraissait guindé au sommet du tableau comme une pierre au bout d'une grue. » Mais on se moqua surtout et cruellement des deux principales figures, du Raphaël qui, pour dessiner tout simplement une madone d'après nature, se drape et se grime avec une emphase grotesque, et du Michel-Ange « espèce de diable de la Porte-Saint-Martin, employé dans la matinée à des déménagements en ville[1]. » Décidément, Horace faisait fausse route : une circonstance heureuse le fit bientôt rentrer dans son élément.

Remplacé à Rome par M. Ingres, Vernet revint en France au moment où le roi Louis-Philippe poursuivait avec ardeur une pensée qui honore son règne, celle du musée de Versailles. Le projet de Louis-Philippe était de faire peindre dans le palais de Louis XIV les fastes de notre histoire, surtout de notre histoire moderne, et certainement, de tous les artistes qui devaient participer à une telle entreprise, aucun n'y était plus propre que le peintre de la *Barrière de Clichy*. Notre histoire, si on la lit dans nos grands historiens, est une *histoire-bataille*, suivant le mot de Monteil, et la bataille, qui fut si longtemps le génie de la Gaule, était aussi le vrai talent d'Horace Vernet. Au bruit du tambour, au son du clairon, il se sentait battre le cœur, autant du moins que son cœur pouvait battre, car les choses qui remuent le plus fortement les autres hommes ne faisaient qu'effleurer son âme légère. La seule fois peut-être qu'il eût montré une émotion sincère et se fût élevé au sentiment de la poésie, c'était lorsqu'il avait peint la *Bataille de Montmirail*. « Le moment choisi est celui où les chasseurs de la vieille garde, sous les ordres du maréchal Lefebvre, se précipitent sur l'ennemi et décident par cet effort suprême le gain de la journée. L'horizon, que les ombres du crépuscule ont déjà envahi, les restes d'une lueur blafarde qu'un triste soleil d'hiver, à demi-caché derrière les nuages, répand sur la campagne et sur les derniers bataillons qui la couvrent, tout, — jusqu'à cette croix que les balles des deux armées ont ébranlée sur sa base, jusqu'à cet arbre effeuillé dont les branches semblent s'agiter douloureusement sous les sifflements du vent et de la mitraille, — tout a une solennité mélancolique, une expression de grandeur sinistre conforme au caractère historique de la scène. C'est l'image d'une victoire encore, mais d'une victoire sans fête, d'une gloire sans ivresse, d'un triomphe sans lendemain. La joie est absente de tous ces cœurs héroïques qu'habitent seulement les souvenirs de la patrie outragée, comme la lumière radieuse manque au théâtre de la lutte, comme le soleil d'Austerlitz est absent du ciel de Montmirail[2]. »

Le duc d'Orléans connaissait mieux que personne le talent d'Horace Vernet; il en avait eu les prémices et déjà il possédait les batailles de *Jemmapes*, de *Valmy*, de *Hanau* et de *Montmirail*, et bien d'autres tableaux

[1] *Les Artistes contemporains*, par Charles Lenormant. Paris, 1833.

[2] Henri Delaborde, *Revue des Deux-Mondes*, du 1er mars 1863.

encore. Il ne pouvait donc l'oublier lorsqu'il fut question de peindre nos campagnes d'Afrique. Une salle entière lui fut réservée, la salle de Constantine, et Vernet y put dérouler ses *Batailles d'Alexandre*. Mais Lebrun avait travaillé sous les yeux et pour le compte de Louis XIV, à qui la grandeur était naturelle ; Horace était l'artiste favori d'un monarque auquel suffisait une gloire sans pompe et une peinture sans style. Il est juste d'ajouter que la représentation du siége et de la prise de Constantine n'exigeait rien de plus



PAQUIER. D. H. VERNET. PINX.

LE CHEVAL DU TROMPETTE

qu'une vérité patriotiquement sentie, simplement rendue. Des événements qui sont d'hier, des héros qu'on a pu voir se promener sur le boulevard, entre deux batailles, il est bien difficile de les transfigurer sans tomber dans le ridicule de l'emphase. Il n'y a de possible en pareil cas que la fadeur d'une allusion ou l'énergie du vrai. En homme qui se connait et qui a tâté le pouls de son public, Horace comprit qu'en traduisant le rapport du général en chef, il ferait revivre l'émotion que chacun avait ressentie à la lecture du *Moniteur;* qu'après tout, il y avait quelque chose de plus piquant à peindre l'héroïsme en capote et en képi, et quelque chose de plus neuf comme de plus juste à illustrer le grand homme collectif, le régiment. Ce parti une fois pris, personne assurément n'aurait mené la besogne avec plus de verve, de bravoure, et

***

de cette vive clarté qui entraîne les masses. Quand on regarde les tableaux de Vernet dans la salle de Constantine, on en sait autant sur ce siége redoutable que Lamoricière ou Changarnier. On assiste à l'action, on monte à l'assaut avec ces troupiers naïvement sublimes; on entend les bons mots du loustic qui volent parmi la mitraille; la ville est prise, et chacun se retire ému de l'émotion que le peintre voulait produire, celle qu'aurait produite la réalité même. Oui, en fait de *batailles*, ce sont les chefs-d'œuvre de Vernet que les tableaux de Constantine. Au feu ou au repos, les soldats français y sont admirables parce qu'ils sont vrais de la tête aux pieds, chacun dans son arme et à sa manière, le zouave autrement que l'artilleur. On les voit sur la même toile attendre la mort avec calme ou courir sus avec furie, et l'intrépide élan de Lamoricière n'est pas plus saisissant que le sang-froid du général Valée, qui, assis sur l'affût d'un canon, donne ses derniers ordres pour l'assaut. Et ce qui intéresse à un très-haut degré, c'est l'évidente exactitude des faits et des lieux, car le spectateur a la conscience d'avoir sous les yeux un certificat d'identité, et que faut-il de plus quand les personnages représentés se chargent eux-mêmes d'être héroïques?

Mais si le peintre a le bénéfice du détail et de l'épisode, en revanche il ne sait pas éviter l'inconvénient du décousu. A tous ses tableaux il manque une qualité essentielle, le concours des parties accidentelles à l'effet d'ensemble, la concentration de l'ordonnance, l'unité. Un peintre comme Gros, par exemple, choisirait un épisode caractéristique, le moment fameux et décisif de la bataille, le trait saillant, dominant. Vernet, constamment séduit par le pittoresque de l'anecdote et par son propre talent à le mettre en jeu, éparpille l'intérêt et laisse échapper le principal pour l'accessoire, ou plutôt il n'y a pas d'accessoire à ses yeux. Voyez la *Smala :* Des cavaliers envahissant à l'improviste une cité mobile de tentes arabes, toute remplie de femmes et d'enfants endormis : il y avait là de quoi composer un tableau très-passionné, où le détail aurait pu jouer son rôle, mais subordonné à une forte unité, où les groupes, quoique distincts, auraient vaincu ensemble ou auraient été enveloppés dans le même désastre. Au lieu de cela, il semble que le peintre ait sténographié les conversations du bivouac, qu'il ait eu à illustrer le journal d'un trompette ou les mémoires d'un maréchal-des-logis. On parle d'une vache qui se trouvait dans la bagarre : vite, une vache; on se souvient d'une grosse négresse folle qui poignardait les pastèques : vite, une négresse sur le premier plan, avec sa pastèque bien authentique. On a beaucoup ri d'une femme arabe qui, en tombant, laissa voir ses mollets : voilà une femme renversée, la tête en bas, les pieds en l'air. Et ainsi de suite, jusqu'au moment où le combat finit faute de toile; car il n'y a aucune raison sensible pour que la peinture finisse autrement. Retranchez du tableau ou ajoutez-y trente personnages, ce sera toujours le même résultat, la même dispersion de l'intérêt, le même triomphe des petites choses sur les grandes. Les chevaux, les chiens, les hommes, les chameaux, les bœufs, les marabouts, les pastèques, les princes, la négresse, la poêle à frire, tout cela se produit avec une égale importance, tout cela est peint avec la même complaisance, le même entrain et la même force. Deux jeunes gazelles qui fuient épouvantées et légères, m'ont arrêté aussi longtemps que Sidi-Embarrak, commandant de la *Smala*. Un chameau abattu m'a intéressé tout autant que le colonel Morris. Quant à M. le duc d'Aumale, il était difficile de lui donner un geste plus banal, une plus insignifiante tournure. Des femmes qui se précipitent échevelées aux pieds d'un si jeune homme, devaient s'attendre à l'émouvoir davantage... L'unité, l'unité, voilà le secret, l'éternel secret de frapper les grands coups! Je m'attendais à voir la *Prise de la Smala*, et l'artiste me montre seulement une suite de scènes diverses tirées de la prise de la Smala, de sorte que son tableau, d'une proportion immense, insensée, — il a vingt-trois mètres de long! — est comme une longue et amusante suite de peintures ou plutôt de lithographies coloriées pouvant se regarder séparément et par intervalles : ici la charge des spahis où la justesse merveilleuse des allures du cavalier, de son assiette, de son uniforme en mouvement, le dispute à l'habileté rare qui a vaincu des raccourcis d'une difficulté effrayante; là le groupe des chameaux empavillonnés; plus près, la tente du vieux marabout qu'on avertit du péril; plus loin, le duc d'Aumale et toute la capitulation qui se traîne aux pieds de son cheval blanc; puis le troupeau de bœufs effarés, et enfin la négresse folle, Cendrillon du désert, qui montre ses dents par un sourire stupide.

Le croirait-on? Il ne fallut à Horace Vernet que trois ans pour achever de peindre la salle de Constantine,

ainsi nommée à cause des trois grands tableaux du siége, l'*Attaque de la porte*, l'*Ouverture de la brèche* et l'*Assaut*, mais qui renferme encore l'*Entrée en Belgique*, l'*Attaque de la citadelle d'Anvers*, le *Col de Teniah*, la *Prise de Bougie*, l'*Occupation d'Ancône*, le *Bombardement de Saint-Jean-d'Ulloa*, la *Flotte française forçant l'entrée du Tage*, le *Combat de Sickack*, le *Combat de Samah*, le *Combat d'Afroum*. Quant à la *Prise de la Smala*, qui fut exposée au Salon de 1845, ce fut l'affaire de dix mois, pendant lesquels l'inépuisable peintre trouva moyen de composer le soir, à la lampe, cinq cents dessins qui devaient être gravés sur bois pour une *Histoire de Napoléon*, et qui sont restés pétillants d'esprit même après avoir passé par la dangereuse interprétation du graveur. Au surplus, il n'était pas homme à user son temps en études préparatoires et à jeter son feu sur des ébauches. Quelques croquis sabrés lestement lui suffisaient à reconnaître sa première pensée. Avant d'occuper un espace immense, les personnages de la *Smala* furent



TIENS BON!

dessinés hauts de trois centimètres sur une feuille de papier qui était comme le brouillon du tableau : ce fut tout. L'artiste se mit à peindre sans autre préliminaire, d'après l'image qu'il avait conçue et ruminée dans son esprit, et une fois à l'œuvre, il exécuta sa composition d'un bout à l'autre sans prendre haleine. Deux facultés précieuses, l'imagination et la mémoire, se confondaient chez lui et n'en faisaient qu'une. Il se rappelait à merveille tout ce qu'il avait imaginé et il se représentait vivement tout ce qu'il avait vu. L'apparente physionomie des hommes et des choses restait gravée en lui tant qu'il ne l'avait pas exprimée à sa manière sur la toile. On assure qu'il fit plus d'une fois des excursions pittoresques sans emporter ni boîte à couleurs, ni portefeuille : c'est à peine s'il était muni d'un crayon; mais il venait, il voyait, il se souvenait. Deux fois il fit le voyage de Russie avec sa mémoire pour tout carton, mémoire prodigieuse qui étonnait Géricault et qu'il appelait *un meuble à tiroirs*. Chaque chose, en effet, s'y casait à sa place et plus tard s'y retrouvait. Malheureusement, ce cerveau privilégié retenait surtout les petites vérités, les petits objets, les boutonnières, les galons, les courroies, les aiguillettes, les passepoils, les boutons de guêtre et les clous de bottes; mémoire d'enfant terrible qui ne discerne pas ce qu'il faut oublier, ce qu'il faut taire.

Il ne faut pas se tromper au surplus sur les improvisations de Vernet, souvent elles étaient méditées sans en avoir l'air. « On me loue de ma facilité, mais on ne sait pas que j'ai été douze ou quinze nuits sans dormir et en ne pensant à autre chose qu'à ce que je vais faire. » Et Charlet disait également d'Horace, avec ce tour narquois qui était le sien. « On se figure qu'il est toujours à faire de l'escrime d'une main, de la peinture de l'autre : on donne du cor par ici, on joue de la savate par là. Bast! il sait très-bien s'enfermer pour écrire ses lettres, et c'est quand il y a du monde qu'il met ses enveloppes [1]. »

D'après les renseignements fournis par la famille de Vernet à M. Merson, le second voyage d'Horace aurait caché une mission diplomatique auprès de l'empereur Nicolas, qu'il s'agissait de ramener à de meilleurs sentiments pour la France, et dont personne encore n'avait pu vaincre les préventions hautaines à l'égard de la dynastie d'Orléans. « En arrivant à Saint-Pétersbourg, le peintre n'avait rien d'officiel qui déterminât sa situation auprès de l'empereur. Il en fut autrement du jour où le czar, se tournant vers les personnes de sa suite, leur eut présenté Horace en ce termes : « Messieurs, Vernet fait partie de mon état-major : je mets à l'ordre qu'il sera libre de faire tout ce que bon lui semblera. » Quelques jours après, Nicolas amenait l'artiste jusque dans les provinces les plus reculées de son vaste empire, et l'on pense si pendant un voyage de trois mille quatre cents lieues, Vernet fit une ample récolte de croquis, dont sa mémoire, suivant l'habitude, fut seule à recevoir le dépôt. Au bout d'un an de séjour à Saint-Pétersbourg, il revint à Paris comblé de présents et d'honneurs, témoignage éclatant des sympathies de Nicolas. Ce n'était pas seulement pour son talent et son esprit que le czar lui portait une si vive affection; il estimait l'homme à cause de son caractère loyal, de sa franchise prompte à s'exprimer. Cette franchise surprenait bien les courtisans, mais elle ne déplaisait pas à l'autocrate, au contraire. A un repas durant lequel la conversation avait pris un tour politique, Nicolas s'adresse à Vernet et lui dit : « Eh bien ! mon cher Horace, avec vos belles idées de libéralisme, ce n'est donc pas vous qui représenteriez, dans un tableau que je vous commanderais, une victoire des Russes sur les Polonais? — Et pourquoi pas, sire? j'ai bien peint le Christ en croix! » On juge de l'effet que produisirent ces paroles tombant au milieu de convives qui tremblaient au moindre signe du maître. Et comme le lendemain quelques hauts personnages s'en étonnaient auprès du czar, celui-ci leur ferma la bouche pas ces mots : « Que voulez-vous? Horace et moi nous ne sommes pas toujours du même avis; c'est probablement pour cela que je l'estime à ce point : les hommes francs sont si rares! »

Est-il bien sûr qu'Horace l'ait pris avec l'empereur Nicolas sur ce ton de rude franchise? On nous permettra d'en douter, tant cette réponse ressemble à une phrase arrangée après coup. Ce qui est certain, c'est que Vernet, qui, par parenthèse, n'a jamais peint le Christ en croix, consentit parfaitement à peindre la dernière défaite de la Pologne, cette prise du fort de Voohla, qui livra aux Russes Varsovie, et qu'il le fit sans marchander, en donnant aux Russes le rôle de la supériorité et le prestige de la victoire. Voilà ce que le narrateur a charitablement oublié de dire, du moins à la place où le fait conservait sa signification. Que penser, après cela, de la fière réplique de Vernet et de cette rudesse militaire qu'il affectait d'avoir eue toujours et envers tout le monde? Il faut convenir, en tous cas, qu'une telle rudesse lui a porté singulièrement bonheur, ce qui en diminue quelque peu le mérite. La vérité, c'est qu'il fut bien en cour sous tous les régimes. Du temps de la Restauration, nous l'avons vu, il cumulait le bénéfice de la popularité et les commandes de la liste civile; on le vit peindre sur le même chevalet les *Adieux de Fontainebleau* et le portrait équestre de Charles X. Après avoir dessiné le portrait de Mavrocordato, dont il vendait la lithographie au profit des Grecs, il peignit le pacha d'Égypte, leur ennemi et le nôtre à Navarin. Après avoir embrassé avec ardeur la cause de la Pologne, et représenté Poniatowski mourant pour la France dans les flots de l'Elster, il allait se mettre au service du czar et célébrait sur la toile la prise de Varsovie et l'extermination de la Pologne. Sous Louis-Philippe, il était, à ce qu'il semble, le plus dévoué des orléanistes; sous la République, il peignait, à quelques mois de distance, le portrait du général Cavaignac et celui du prince-président; enfin, sous l'Empire nouveau, il s'est retrouvé, après tant d'évolutions, le peintre officiel;

[1] Étude sur Horace Vernet, par M. Sainte-Beuve, *Constitutionnel* du 18 mai 1863.

sans compter qu'il ne connut pas toujours le respect qu'on doit aux vaincus, ayant eu le double malheur de ne pas comprendre certaines idées généreuses et d'essayer de les flétrir du bout de son pinceau.

Il nous en coûte, assurément, de nous exprimer ainsi au sujet d'un artiste que la nation française a depuis



JUDITH

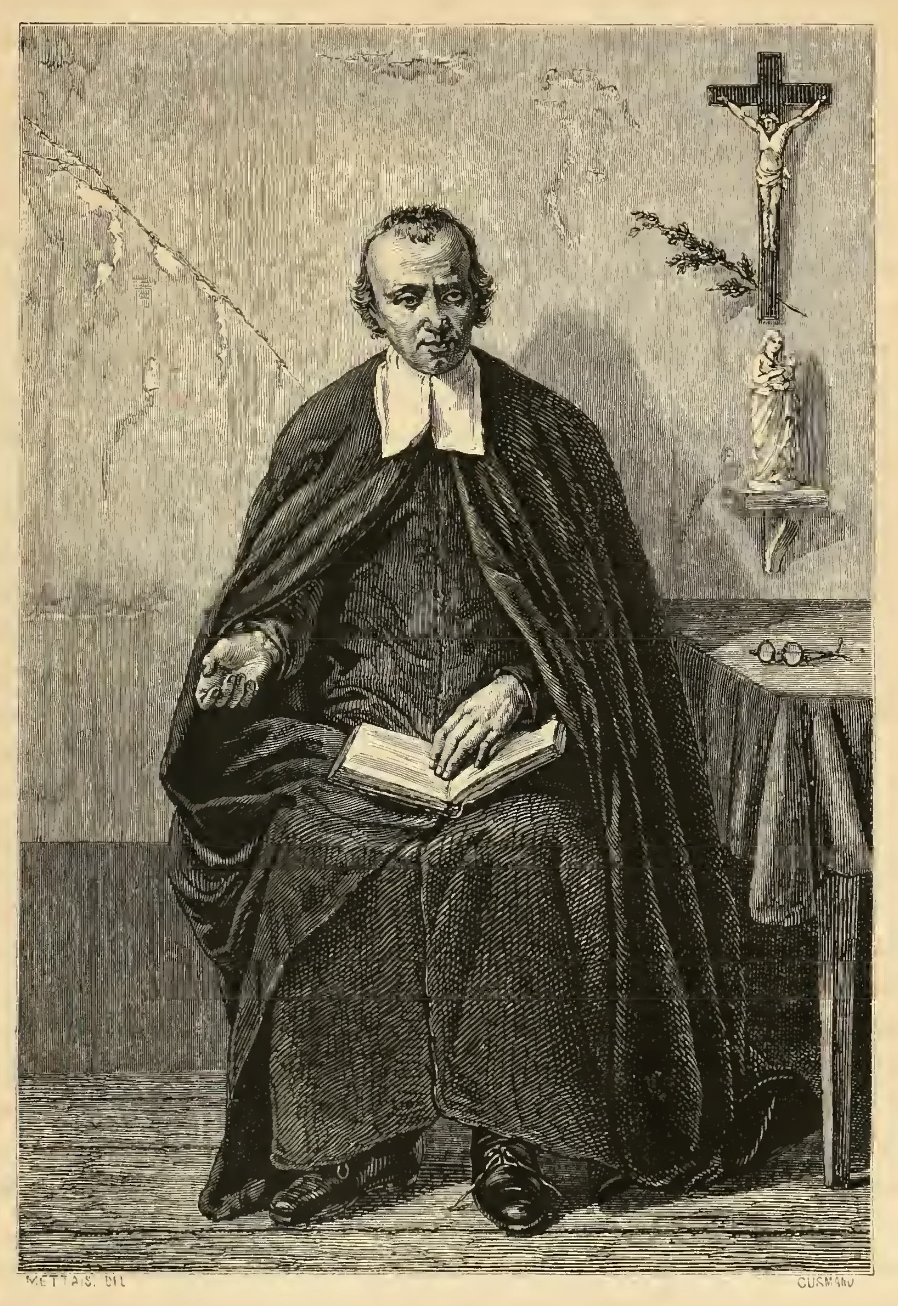
longtemps adopté comme sien; mais la vérité avant tout, et cette vérité-là est bonne à dire. Aussi bien, Horace avait sous les yeux un noble exemple, celui de son gendre, Paul Delaroche, dont la conduite contrastait si fort avec la sienne, Paul Delaroche, caractère uni, ferme et fier, incapable de ces complaisances que la dignité désavoue, et jaloux d'en écarter jusqu'au moindre soupçon. Une circonstance solennelle où la versatilité de Vernet fut percée à jour, ce fut l'Exposition universelle de 1855. Les artistes les plus célèbres de notre

école y brillèrent en première ligne : Ingres, Horace Vernet, Delacroix, Decamps; et la France, sans partialité aucune, devait à ces peintres le suprême honneur. Horace, qui n'aimait pas M. Ingres, et qui d'habitude ravalait fort délibérément sa peinture, fut profondément blessé lorsqu'il apprit que, dans la pensée du directeur général de l'Exposition, M. Ingres passait avant lui et devait être seul proposé pour la distinction la plus haute. Il résolut à l'instant même de jeter au grenier le tableau que le prince Napoléon lui avait commandé, *la Bataille de l'Alma*, et il en écrivit au prince une lettre gourmée; puis, se ravisant, il transforma cet acte de dépit en un trait de gratitude, et il expédia une seconde lettre ainsi conçue : « C'est au roi de « Westphalie que je dois mon premier succès : Sa Majesté m'a témoigné, en 1812, une bienveillance que je « n'ai certes pas oubliée, et comme marque que ce souvenir m'est resté, je supplie le prince Jérôme d'agréer « l'hommage d'un tableau où j'ai eu le bonheur de représenter son auguste fils remportant sa première « victoire. » En même temps, Horace courait à la commission des récompenses, pour y recommander chaudement ce même M. Ingres, qu'il traitait si lestement ailleurs, ainsi qu'en témoignent certaines lettres dont la publication, commencée dans la *Presse*, donna lieu à un triste procès. « Pas de fausse modestie, « disait-il en substance à la commission. Vous l'avez vu, dans cette exposition à laquelle ont concouru tous « les artistes de l'univers, la France est sans contredit la première. Eh bien ! messieurs, je vous en supplie, « ne craignez pas d'inscrire en tête de votre liste un peintre français, un grand peintre.... M. Ingres. » Enfin, la distribution des récompenses arriva, et Horace Vernet se trouva placé *ex æquo* avec M. Ingres, Delacroix et Decamps, sur la liste des grandes médailles d'honneur, liste qu'on avait dressée par ordre alphabétique pour plus de ménagements envers les personnes.

A cette exposition figuraient vingt et un ouvrages d'Horace Vernet, ses batailles de *Jemmapes*, *Valmy*, *Hanau* et *Montmirail*, sa *Bataille d'Isly*, si spirituellement décousue, si familièrement anecdotique, et enfin ses meilleurs morceaux, un seul excepté, *l'Arrestation des Princes*, qui avait été détruit en 1848, au Palais-Royal, par quelques-uns de ces misérables que les émotions populaires font monter à la surface des sociétés, et qui, d'ailleurs, se rencontrent, hélas! dans tous les pays, dans tous les temps, dans tous les partis. C'était grand dommage, en vérité, car ce tableau, dont nous n'avons conservé qu'un vague souvenir, était regardé comme le chef-d'œuvre de Vernet par un juge compétent que nous laisserons parler ici, M. Charles Lenormant : « C'est d'abord un parti plein de hardiesse que d'avoir développé sa composition sur les zigzags d'un escalier; c'est aussi, comme sentiment d'observation, une donnée heureuse, que le choix du moment où la première réflexion succède à une fâcheuse surprise, et retrace à l'âme son désappointement et son dépit sous les plus vives couleurs. L'expression des physionomies est spirituellement graduée entre les trois princes : le geste de Condé dit bien cette crispation d'une âme forte à l'aspect du ridicule; c'est un lion pris au trébuchet; Conti, plus charmant cent fois que ne nous le fait l'histoire, voudrait, au prix de sa vie, n'avoir pas trempé dans cette méchante affaire; quant au duc de Longueville, plus occupé de la goutte qui le travaille que de la prison qui l'attend, il regarde ses compagnons d'infortune pour connaître l'opinion et la contenance qu'il doit avoir : vrai *patito* de conspiration traîné par je ne sais quel malin génie à la remorque de deux jeunes gens impétueux, pécheur converti d'avance, et qui ne recommencera plus s'il met le pied hors ce mauvais pas. Un vieil officier tient les trois épées et sert de guide aux princes; c'est un homme aussi poli dans ses formes que fidèle à sa consigne, type de gendarme moulé sur le patron des cours; puis, au fond, de la curiosité, des chuchotements, du silence, de l'émotion, tout l'effet d'un événement étrange au milieu d'un temps romanesque. L'exécution de cet ouvrage est pleine de franchise et de facilité sans abus : toutes les figures se détachent en sombre sur le fond blanc de l'escalier; les vigueurs sont réparties entr'elles de manière à les reporter progressivement à leurs plans. Le suisse, qui sert de repoussoir à tout le tableau, mérite d'être comparé aux plus belles figures du *François* 1er de M. Gros; c'est en somme un excellent tableau, peut-être le chef-d'œuvre de M. Horace Vernet[1]. »

[1] Les *Artistes contemporains*. Salon de 1833.

Ce serait l'histoire même du peintre que l'ensemble de ses peintures. On y verrait en vives images la vie d'un homme qui a touché à tout, qui a visité toutes les cours de l'Europe, fait le portrait de tous les princes de son temps, reçu toutes les décorations imaginables, revêtu tous les costumes, et qui a *longtemps parcouru*



FRÈRE PHILIPPE

le monde, comme il le disait lui-même avec une pointe de fatuité. Ici, c'est le *Massacre des Mameluchs*, grand morceau qui rappelle non seulement l'horrible trahison par laquelle Méhémet Ali fit exterminer en un jour huit mille hommes de braves troupes, mais encore les voyages de Vernet en Orient et ses rapports avec le pacha d'Égypte, car il était connu au Caire autant qu'à Moscou, à Constantinople autant qu'à Berlin ou à

Londres, à Jérusalem comme à Tunis. Là, c'est le tableau de la *Prise de Lisbonne*, auquel se rattachent de curieux souvenirs. Un jour que Vernet se trouvait en rade de Smyrne (en 1840), l'amiral Lalande, pour faciliter au peintre la composition où il devait représenter la flotte française forçant l'entrée du Tage, lui fit donner le spectacle d'un branle-bas de combat, à bord du *Santi-Pietri;* deux canonniers eurent les bras emportés dans ce simulacre de guerre! Plus loin, c'est le portrait du *Frère Philippe*, attestant les relations de l'artiste avec les frères Ignorantins, dont plusieurs furent ses élèves. Il m'en souvient, ce portrait faisait l'admiration de la foule à l'Exposition universelle de 1855. Tout le monde était séduit par ce facile et grossier repoussoir qui consiste à enlever une grande robe toute noire sur un grand mur tout clair; et pourtant, si l'on en vient, après cet effet de trompe-l'œil, à un examen attentif, on reconnaît partout l'inconsistance de l'œuvre. Les plis de la draperie ne sont pas suffisamment étudiés, sentis, rendus. Les mains sont charpentées d'une façon assez vraisemblable, mais le trait en est dépourvu de finesse. Les mains les plus calleuses ont une foule de méplats agréables, de renflements, de contours délicats, de raccourcis imprévus et qui, sur la toile, sont pleins de charmes. Ici, au contraire, le modèle est interprété dans un sens vulgaire ou superficiel; le détail qu'on croit le mieux poursuivi échappe à tous les scrupules de l'attention, rien n'est établi solidement et en conscience; rien n'est sculpté, châtié, perfectionné. C'est purement et simplement le triomphe de l'apparence, l'art des à-peu-près, la vérité du dessus sans aucune pénétration du dessous.

Bien qu'elle renfermât seulement vingt et une peintures de Vernet, l'Exposition de 1855 mettait en pleine lumière l'homme tout entier, sa biographie, son caractère, son humeur changeante, ses défauts trop évidents, ses qualités non moins évidentes. Ses défauts, disons-nous, ils sautaient aux yeux : composition morcelée, heureuse par places, capricieusement et moyennement spirituelle; pratique inconsistante, banale, dessin approximatif et de mémoire, couleur tantôt crue, froide et terne, tantôt montée jusqu'à l'enluminure, et qui jamais ne présente un ton précieux, un ton fin. Il est vrai que ses qualités apparaissaient aussi dans un beau jour, je veux dire sa fécondité prodigieuse, ses facultés d'improvisateur, son génie d'observation, au vol rapide et sûr quoique terre à terre; et ce talent universel, enfin, qui le rendait plus ou moins propre à tant de genres : caricatures, chasses, batailles, histoire, animaux, paysages, marines, portraits, peinture religieuse, scènes familières, sujets bibliques... Maintenant, il faut en convenir, à mesure qu'il élève son ambition, Vernet faiblit et montre le défaut de la cuirasse. Dès qu'il sort du présent pour entrer, par exemple, dans ces régions de l'ancien Testament où l'on s'attend aux grandes passions, aux émotions fortes, on retrouve aussitôt en lui le peintre de genre, qui, lisant Moïse aux environs d'Alger, a fait des Abraham et des Jacob avec des Bédouins, et semble avoir de la sorte illustré une Bible à l'usage des zouaves et des spahis; c'est-à-dire qu'il a substitué au grand côté humain le petit côté arabe, qu'il a laissé le fond pour la forme, l'âme des choses pour le matériel du costume. S'il est charmant dans les tableaux de conversations ou de mœurs, comme l'*Atelier,* la *Poste au désert*, aussitôt qu'il touche aux grandes figures et aux scènes héroïques, il trahit son insuffisance. De même que ses paysages sont des topographies et ses portraits des signalements, de même ses batailles sont d'excellents bulletins, rédigés d'un style clair, animé, parfois incisif. Mais l'art demande autre chose que cette exactitude qui est la vérité vue; il demande la vérité pensée et sentie; ce n'est pas la lettre qu'il veut, c'est l'esprit, c'est l'essence; et voilà comment Horace Vernet a toujours quelqu'un au-dessus de lui dans chaque branche de la peinture. Nous le disions il y a plus de quinze ans déjà : Gros lui est supérieur pour les batailles, comme l'épopée est supérieure à l'anecdote; Gérard compose mieux l'histoire et entend mieux le portrait; M. Ingres lui apprendrait à dessiner le nu, et M. Flandrin à lire les Écritures; Géricault, enfin, l'emporte sur lui pour les chevaux, et Charlet pour les troupiers. Celui-ci, en effet, est entré plus avant dans l'âme du soldat; il ne s'est pas arrêté à la physionomie extérieure, à la capote, à la giberne et au pantalon garance; il a pénétré dans le cœur de son modèle; il l'a peint, non pas en photographe, mais en artiste et à jamais. Cependant il est certain qu'Horace peut dire comme son grand-père Joseph : « Inférieur à chacun de mes rivaux dans une partie, je les surpasse dans l'ensemble. » Horace est un peintre, j'allais dire un fonctionnaire, qu'on ne remplacera pas. Tel qu'il est, après tout, il se trouve en parfaite communion avec

le tempérament moyen de la France, et il triomphe justement parce qu'il *peint français*, selon le mot de



ATTAQUE DE LA PORTE DE CONSTANTINE

David. Il vivra, d'ailleurs, parce qu'il a dédié son œuvre à la patrie et que sa mémoire est attachée à la fortune de notre drapeau.

CHARLES BLANC.

....

RECHERCHES ET INDICATIONS

SALON DE 1812. — *La Prise du camp retranché de Glatz en Silésie.* — *Intérieur d'écurie cosaque.* — *Intérieur d'une écurie polonaise.* — *Portrait en pied d'un jeune militaire.* — *Intérieur d'un vieux château servant d'écurie à des Polonais rejoignant l'armée.*

SALON DE 1814. — *Portrait en pied d'un garde d'honneur.* — *Intérieur d'une écurie polonaise.*

SALON DE 1817. — *Bataille de Toloza.* — *Une Halte.* — *Surprise d'avant-poste.* — *Mort de Poniatowski.* — *Portrait du colonel M***.* — *Portrait du colonel C***.* — *Une Bataille.*

SALON DE 1819. — *Massacre des Mamelucks.* — *Ismayl et Maryam.* — *Guérilla embusqué.* — *Combat d'avant-postes.* — *Portrait du duc d'Orléans passant une revue de hussards.* — *L'Hospice du mont Saint-Gothard.* — *Grenadier français sur le champ de bataille.* — *Intérieur d'une étable à vaches.* — *Marine.* — *Prêtresse druide.* — *La Folle par amour.* — *Mort de Poniatowski.* — *Revue du 2e régiment de grenadiers à cheval de la garde royale.* — *Marine.* — *Molière consultant sa servante.* — Plusieurs autres sujets.

SALON DE 1822. — *Joseph Vernet attaché au mât d'une felouque.*

Cette même année, le Jury du Louvre, ayant refusé deux tableaux d'Horace, l'artiste exposa au public, dans sa maison, rue de la Tour-des-Dames, les tableaux qui suivent :

La Bataille de Jemmapes. — *Défense de la Barrière de Clichy.* — *La Jeune Druidesse.* — *La Folle de Bedlam.* — *Marine grecque*, appartenant à S. A. R. le duc d'Orléans. — Autre *Marine* appartenant au duc d'Orléans. — *Le Général Morillo.* — *M. Dupin*, avocat. — *Portrait de M. Chauvelin*, député. — *MM. Madier de Montjau*, père et fils. — *Le Général Drouot.* — *Vue du Vésuve.* — *La Mort de Poniatowski.* — *L'Hospice du Saint-Gothard.* — *Une Odalisque tenant un sablier.* — *Une Madeleine pénitente*, appartenant à M. de Jussau, lieutenant des gardes du corps. — *Portrait en buste de Mme Smith.* — *Le Soldat de Waterloo.* — *Le Soldat laboureur.* — *Le Deuxième Régiment de grenadiers royaux*, commandé par le général Talhouet. — *Le Camoëns sauvant ses manuscrits du naufrage.* — *Scènes de Molière* pour l'édition nouvelle de M Desoer: *Scène du* Misanthrope, *l'Assemblée.* — *Dénoûment du* Festin de Pierre. — *Scène de* l'École des Maris. — *Scène du* Cocu imaginaire. — *Scène de* l'École des Maris. — *Scène des* Précieuses ridicules. — *La Route de Kabrunn.* — *Une Marine.* — *Portrait d'Anisson-Duperron* fils. — *Défense d'Huningue*, appartenant à M. de Marigny. — *Portrait en pied de S. A. R. le duc d'Orléans.* — *Une Embuscade de guérillas.* — *Lanciers polonais se battant contre des guérillas.* — *Portrait de F.-Ph.-L. d'Orléans, duc de Chartres*, né à Palerme, le 3 septembre 1810. — *Vue de Boulogne-sur-Mer pendant des préparatifs publics.* — *Scène de fanatisme espagnol.* — *Intérieur d'étable à vaches*, fait d'après nature en 1818, dans le parc d'une maison à Sèvres, laquelle appartenait autrefois à Mme de Coislin. — *Le Massacre des Mamelucks*, exécuté sous les yeux et par les ordres de Méhemet-Ali, pacha d'Égypte. — *Un Capucin en méditation devant un poignard.* — *Le Duc d'Orléans passant la revue du 1er régiment des hussards (Berchigny) en janvier 1815.* — *Un Moulin sur les côtes de Gênes.* — *Soleil couchant sur la mer.* — *Le Bateau des Pilotes.* — *Une Plage*, effet de soleil couché. — *Portrait de M. Gabriel Delessert*, en pied et en costume de chasseur. — *Portrait équestre de M. Machado*, consul-général d'Espagne. — *L'Atelier de M. Horace Vernet.* — *Portrait d'un général* (en pied).

SALON DE 1824. — *Portrait équestre de S. A. R. Mgr. le duc d'Angoulême.* — *Portrait en pied du maréchal Gouvion Saint-Cyr.* — *Portrait de Mme la comtesse de C***.* — *Portrait de Mme S. M.* — Plusieurs autres sujets.

SALON DE 1827. — *Dernière chasse de Louis XVI à Fontainebleau.* — Plusieurs autres sujets.

SALON DE 1831. — *Bataille de Valmy.* — *Bataille de Jemmapes.* — *Arrestation des princes de Condé et de Conti et du duc de Longueville, en 1650.* — *Le Pape Léon XII, porté dans la basilique de Saint-Pierre.* — *Judith et Holopherne.* — *Portrait de Vittoria d'Albano.* — *Paysanne d'Aricia.* — *La Confession d'un brigand.* — *Combat entre les brigands et les dragons du pape.* — *Départ pour la chasse dans les Marais-Pontins.* — *Portrait de M. I.*

SALON DE 1833. — *Raphaël au Vatican.* — *Le Duc d'Orléans se rendant à l'Hôtel-de-Ville en 1830.* — *Portrait en pied du Roi.* — *Portrait du maréchal Molitor.* — *Portrait d'une dame avec son enfant.* — *Portrait de Mme Fould.* — *Portrait du marquis de Latour-Maubourg.* — *Les Trois Amis.*

SALON DE 1834. — *Arrivée de S. A. R. le duc d'Orléans au Palais-Royal, 30 juillet 1830.* — *Arabes dans leur camp écoutant une histoire.*

SALON DE 1835. — *Prise de Bone.* — *Rébecca à la fontaine.*

SALON DE 1836. — *Bataille de Fontenoy.* — *Bataille d'Iéna.* — *Bataille de Friedland.* — *Bataille de Wagram.* — *Chasse dans le désert de Sahara, le 28 mai 1833.*

SALON DE 1839 — *Siége de Constantine, 10 octobre 1837: hauteurs de Coudiat.* — *Siége de Constantine, 13 octobre:* colonnes d'assaut se mettant en mouvement. — *Siége de Constantine, 13 octobre:* colonnes Combes et Lamoricière. — *Attaque de Constantine par la porte du marché.* — *Agar renvoyée par Abraham.* — *Chasse aux lions.*

SALON DE 1843. — *Juda et Thamar.*

SALON DE 1844. — *Portrait de M. le duc Pasquier*, président de la Chambre des Pairs. — *Un traîneau russe.* — *Voyage dans le désert.*

SALON DE 1845. — *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader.* — *Portrait du comte Molé.* — *Portrait du frère Philippe.*

SALON DE 1846. — *Bataille d'Isly.* — *Portrait d'Enfant.*

SALON DE 1847. — *Judith.* — *Portrait du Roi.*

SALON DE 1848. — *Le Bon Samaritain.*

SALON DE 1849. — *Portrait du général Cavaignac.*

SALON DE 1850-51. — *Portrait du prince Louis-Napoléon Bonaparte*, président de la République.

SALON DE 1852. — *Siége et prise de Rome.*

SALON DE 1855. — *Bataille de Jemmapes.* — *Valmy.* — *Hanau* — *Montmirail.* — *Épisode de la campagne de France, 1814.* — *La Barrière de Clichy.* — *Attaque de la porte de Constantine.* — *La Smala.* — *Bataille d'Isly.* — *Campagne de Kabylie, 1853.* — *Le Choléra à bord de la Melpomène.* — *Judith et Holopherne.* — *Mazeppa.* — *Mazeppa aux loups.* — *Chasse au moufflon par des Marocains.* — *Retour de la chasse aux lions.* — *Chasse au sanglier en Afrique.* — *Portrait de frère Philippe.* — *Portrait du maréchal Vaillant.* — *Rendez-vous de chasse.* — *Intérieur d'atelier.*

SALON DE 1859. — *Bataille de l'Alma*, appartenant au prince Jérôme-Napoléon.

LITHOGRAPHIES.

Toutes les lithographies de Vernet se sont trouvées dans la collection de M. de la Combe ; nous avons puisé dans cet excellent catalogue, rédigé par M. Ph. Burty, des renseignements que l'on peut regarder comme complets sur ce point.

PORTRAITS.

Mme Perregaux, buste tourné vers la droite, *H. V.* (Lasteyrie) et une copie par M. Denon. — *Mme Perregaux* debout, les bras croisés, dans un jardin. *H. Vernet.*

Portrait de Cyrus, fils du maréchal Gérard. On n'en connaît que deux ou trois épreuves.

Boyer, président d'Haïti. *H. Vernet.* (Engelmann.)

Carle Vernet, en buste. *H. Vernet.* (Motte.) Premier état avant le nom de Carle Vernet. — *Carle Vernet*, debout dans la campagne dessinant sur un calepin. *H. Vernet*, 1818.

Le Petit Oiseleur. H. Vernet, 1er mai 1818, Paris. (Engelmann.) C'est le portrait de M. Henri Bache Thornill.

Louis-Pierre Louvel, dessiné à la Chambre des pairs. (Delpech.)

Maurocordato, chef du gouvernement de la Grèce. H. V. (Delpech.) Se vend au profit des réfugiés grecs.

Chauvelin. H. Vernet, 1823. (Delpech.)

Dupin aîné, avocat. Il y a un état avant la forme ovale.

Mahomet Ali Pacha. H. Vernet, 1818. (Delpech.) La tête dessinée d'après un croquis de M. le comte de Forbin. Il y a un état avec cette variante : La tête copiée sur un dessin fait par M. le comte de Forbin.

El general Quiroga. H. Vernet, 1820.

Mort du prince Joseph Poniatowski. H. Vernet, 1817.

Sinné, sauvage du désert du Sahara. Voyage en Afrique.

Perlet, rôle de Regnaudin dans *la Maison en loterie. H. V.* (Engelmann.)

Talma, rôle de Sylla. *H. V.* — Il y a un état avec des travaux ajoutés sur le lit sur lequel est étendu le dictateur.

Le Général en retraite Schmitz mesurant des pierres de taille. H. Vernet. Il y a un état avec la réclame adressée aux constructeurs.

Le Général Foy. H. Vernet. Portrait en buste. (Delpech.) *Le général Foy. H. Vernet.* Autre portrait également en buste, sans les bras indiqués.

Vignette pour placer au-dessous d'un portrait de *Pelletier de Chamburc*, par Singry.

M. de Verdière, à cheval, en colonel de hussards.

Portrait en buste et de face du général Sébastiani. H. V. Il y a eu quelques retouches aux cheveux, à la bouche et au menton.

Le Comte Muraire, premier président à la cour de cassation. *H. Vernet.* (Engelmann.)

Mme la maréchale Macdonald, décolletée, en buste, la tête tournée vers la gauche. *H. Vernet.* (Delpech.)

M. Bruzard. H. Vernet, 1828. Autre portrait de *M. Bruzard* (beaucoup moins ressemblant que le précédent). Il porte la croix à la boutonnière. *H. Vernet*, 1828. (C. Motte.) Il y a un état avant le nom.

Pierre Guérin. H. Vernet, Rome, 1830. — Épreuve d'essai avec des essais de crayon sur l'angle de la pièce.

Pie VIII. H. Vernet, Rome, 1830. (Delpech.) — Premier état avant la lettre et avec quelques essais de crayon sur l'angle de la pierre.

Le Prince Édouard Gagarine. H. Vernet, Rome, 1832. Debout, en costume de page, la main appuyée sur une table.

Brod, premier hautbois de l'Académie royale de musique. *H. Vernet, L. Viardot.* (Lemercier.)

SUJETS DIVERS.

Lancier de l'ex-garde impériale en vedette. H. Vernet, 1816.
Grenadier de la garde, le bras en écharpe. H. Vernet, 1817.
Napoléon debout sur un cap de l'île d'Elbe. H. Vernet, 1817.
La Pièce en batterie. — *La Pièce en action.*

Grenadier assis sur les debris d'un affût au milieu d'un champ de bataille, croquis. *H. Vernet.* Avec ces mots : lithographié par Engelmann.

Blessés français attaqués par des Cosaques. Cette pièce et les précédentes portent *H. Lecomte et H. Vernet fecerunt*, 1817, et l'adresse d'Engelmann.

A la grâce de Dieu. Avec l'adresse de l'imprimerie lithographique du comte de Lasteyrie.

Mathilde et Malek-Adhel. 2e état, avec *H. Vernet*, 1817. (C. de Lasteyrie.)

Les Adieux. 2e état, avec C. de Lasteyrie.

La Cuisine militaire. H. Vernet, 1817. (Lasteyrie.)

La Cuisine au bivouac. (Delpech.)

Soldats jouant à la drogue. — *Les Suites du jeu de la drogue.* — *La Réconciliation. Horace Vernet* 1818. (Lasteyrie.

Tombeau du général Moncey, 1818. (Lasteyrie.)

Mort de Tancrède, 1818. 1er état, avant le titre.

Passage d'une rivière.

Scène d'Auvergne en 1812, avec l'adresse d'Engelmann.

Bivouac français, 1818. — *Prise d'une redoute par les grenadiers français.* Avec le nom de Lasteyrie.

A stage-coach. — *Malle-poste.* — 1818. (Delpech.)

Un commissionnaire portant sur ses crochets une pierre lithographique sur laquelle on lit : *Croquis lithographiques par H. Vernet*, 1818. Avec l'adresse de Delpech.

Don Quichotte. — *Paysanne qui file en gardant ses vaches.* — *Officier d'artillerie parlant à un soldat démonté.* — *Embuscade d'infanterie contre les Cosaques.* — *Trois hommes dans une barque.* — Toutes ces pièces sont en largeur et portent au bas : *H. Vernet*, 1818.

Deux soldats ivres s'embrassant. — *Invalide faisant sauter un enfant.* — *Grenadier en sentinelle dans la neige.* — *Procession rentrant au couvent.* — Ces quatre pièces sont en hauteur, et portent au bas : *H. Vernet*, 1818.

Turc avec sa maîtresse, surpris par des assassins.

Ses premiers pas annoncent ce qu'il doit être un jour. — *Départ du jeune Grivet pour l'armée.* — *Équipement militaire du jeune Grivet.* — *Premier fait d'armes du jeune Grivet.* — *Amusements du jeune Grivet pendant la paix.*

Route de Naples. (Delpech.)

Famille de hussard au bivouac.

Conrad sauve Gulnare de l'incendie. H. Vernet, 1819.

Tirailleur derrière un mur. — *L'apprenti cavalier*, 1819.

Imprimerie lithographique de Delpech. — *Soldat blessé à cheval, conduit par un paysan.* Le premier état est avant le titre. — *Jeune soldat jouant du flageolet.* — *Grec assis près de sa maîtresse.* — *Une plage.* — *Combat d'infanterie* — *Moine debout en méditation.* — *Religieuse dans un in-pace.* — *Deux chevaux de ferme dans un hangar.* — *Cheval de cosaque broutant un sapin.*

Lazzarone debout, assis sur un parapet. La pierre s'est cassée et n'a tiré que quelques épreuves.

Lazzarone debout appuyé sur un long bâton.

Manfred et le chasseur. H. Vernet, 1820. (Lord Byron.) — *Artilleur mettant le feu à une mine.* — *Escorte russe.* — *Soldat, je le pleure.* — *Débarquement de Marins armés.*

La Sœur de charité. (G. Engelmann.)

Le Général Maurice Gérard, à Kowno, 1813. Dédié aux électeurs du département de la Seine. (Delpech.)

Les Osages. (G. Engelmann.)

Scène historique aux environs de Barcelone. Croquis inachevé pour cette pièce.

Chasseur à cheval chargeant. — *Les Fourrageurs.* — *Petits! petits! petits!* — *Tiens ferme!* — *Leicester et Amy Robsart.* — *Naufrage de don Juan.* — *Chevaux de poste anglais.* — *Marchand d'esclaves.* — *Marchand de poissons hollandais.* (Delpech.)

Chien de métier! — *Coquin de temps!* — *Gredin de sort!* — *J'te vas descendre!* — *Qui dort dîne.* — *Écossais combattant.* — *Le Serment.* (Delpech.)

La Fiancée d'Abydos. — *Mon caporal, je n'ai pu avoir que ça!* — *Mon lieutenant, c'est un conscrit.* — *C' n'est pas un lapin, non, c'est le chat!*

Soldat français instruisant des Grecs. (Delpech.)

Les Forçats. (Delpech.)

Le Rendez-vous. (Delpech.)

Vue du lac Majeur, *H. Vernet* pour sa nièce, 1828. (Lith. Mendouze.)

Courrier à cheval. Paris, *H. Vernet*, 1831. (Lemercier.)

Garde-bœuf, guarda bovi. Paris, *H. Vernet*, 1831. (Delpech.) Le premier état est avant ce titre, l'adresse et le trait carré.

Sepolcro di Rafaello di Urbino scoperto il 14 settembre 1833, *al Panteon.* (Litografia delle Belle Arti di G. Ceccarini, Roma.) Signée dans la pièce : *H. Vernet*, Rome, 1834.

SUJETS DE CHASSE.

Chasseur africain, *H. Vernet*, 1818.

Paysan parlant à un chasseur. — *Chien en arrêt.* *H. Vernet*, 1818.

Tête de chien braque. — 2e état, avec les lettres *H. V.*

Repos de chasseurs. — *Chasseur appuyé contre un mur.*

Garde-chasse rentrant un chien au chenil. Cette pierre, restée inachevée et biffée par l'artiste, n'a tiré que peu d'épreuves.

Garde au bois avec un chien courant, tenant une branche d'arbre. Croquis inachevé.

Garde furetant à blanc. Le premier état est avant le titre. — *Le Braconnier.* — *Battue au bois.* Premier état avant le titre. — *Battue en plaine.* — *Allons, bonne chance!* Premier état avant le titre. — *Après, après! là, mes beaux!* Premier état avant le titre. — *Ça rapproche.* — *Hallali.* — *Départ pour la chasse au marais.* — *Chasse au marais.*

Lever du valet de limier. — *Rapport du valet de limier.* — *Hallali du cerf.* Sur papier teinté et sur blanc.

Horace Vernet a fait aussi de nombreux dessins pour l'illustration de divers ouvrages; la liste des gravures et lithographies faites d'après ses tableaux est si considérable que nous renonçons à en donner la liste.

Voici un fac-simile de son écriture :

Je suis extrêmement flatté de l'honneur
que vous me faites, monsieur, en m'envoyant
votre ouvrage sur la statistique, dont j'ai
j'avais apprécié le mérite. je sens
toute l'utilité d'un tel ouvrage et
j'admire la manière dont vous avez
traité ce sujet, qui offre un véritable
intérêt. comme vous, monsieur, j'ai
vivement regretté le jeune Gudin dont
le talent donnait de grandes espérances.
Veuillez agréer, monsieur, avec tous
mes remerciements l'expression de ma
haute considération.

Horace Vernet

Paris le 11 7bre 1823

PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Française. *Histoire, Chevaux.*

THÉODORE GÉRICAULT

NÉ EN 1791 — MORT EN 1824.



L'homme qui passe pour avoir donné en peinture le signal de la réforme est sorti de l'atelier de Guérin ; de sorte que le plus pur représentant de l'art classique a vu grandir dans le sein même de son école le principe de cette réaction violente qu'on appela bientôt le romantisme, et qui n'était encore, dans Géricault, qu'un retour à la réalité forte et simple. Chose étrange ! le premier qui protesta contre les nudités grecques et contre la race d'Agamemnon avait été formé par le peintre de *Phèdre*, de *Clytemnestre* et du *Sacrifice à Esculape !*

Gros avait prêté un sentiment héroïque à la vérité de l'action même vulgaire ; il avait vu le côté humain de la noblesse que David enseignait. Géricault devait continuer ce mouvement, mais en osant davantage, en poursuivant la réalité plus loin encore, en y découvrant une poésie profonde, et surtout en rompant avec la tradition antique dans ce qu'elle avait d'antipathique au génie français. Fils d'un avocat de Rouen, Géricault était né dans cette ville en 1791. Malheureusement pour lui, sa naissance fut aussi prématurée que sa mort. S'il fût venu au

monde quinze ans plus tard, il eût pu jouir, dès son vivant, de la gloire que lui méritaient ses œuvres; mais son génie se produisit avant l'heure, et il mourut à l'âge de trente-trois ans, mal apprécié encore, compris seulement d'un petit nombre, et dédaigné de tous ceux qui étaient alors les oracles du goût. Maintenant qu'on a vu disparaître les dissidences passionnées dont les œuvres de Géricault furent l'objet, il est permis de mesurer la valeur de ce fier peintre, de raconter sa vie si courte et ses travaux si tôt interrompus.

Géricault fut destiné à une éducation soignée et littéraire. Il avait quinze ans lorsque son père le fit entrer au lycée Impérial, aujourd'hui lycée Louis-le-Grand. Il lui arriva là ce qui arrive à toutes les âmes bien trempées : ses goûts dominants se révélèrent avec énergie, et il en fut tourmenté au point qu'il ne put achever ses études classiques, impatient qu'il était de peindre, et de peindre des chevaux; car les chevaux furent une passion pour lui dès l'enfance. Dans ses jours de sortie du lycée, il allait au manége, ou bien il courait chez Franconi, à ses yeux le plus grand des hommes . Enfant naïf, il épiait à la porte des grands hôtels la sortie des duchesses, et, comme M. Dorcy me l'a raconté, il était tellement charmé à la vue de ces mecklembourgeois à haute encolure, qui traînent les équipages de luxe, qu'il les suivait longtemps des yeux et des jambes, comme les gamins de Paris suivent les tambours.

A dix-sept ans, il quitta le lycée pour entrer dans l'atelier de Carle Vernet, où il devait trouver à satisfaire sa double prédilection pour la peinture et pour les chevaux; mais il ne voyait là que des types fins et maigres, des chevaux de main, des coureurs, et il se sentait porté de préférence pour les races plus robustes, sans doute à cause de l'énergie de son tempérament. Sorti de chez Vernet, Géricault se présenta dans l'école de Guérin; mais il y apportait des préoccupations de coloriste qui devaient paraître ridicules à l'académicien austère. Géricault ayant fait ses premières études au Musée y avait tout de suite copié des Rubens, audace inouïe pour ce temps-là; de sorte qu'il arrivait avec des tons roses, des formes exubérantes et beaucoup de hardiesse, dans ce sanctuaire des contours académiques, des figures sculpturales, des sages, des héros et des dieux. Dans un pareil milieu, le jeune homme se sentait mal à l'aise; il avait conçu l'espoir de devenir quelque jour un peintre illustre, et son maître affectait de n'y pas croire. Bien plus, Guérin lui conseillait de renoncer à la peinture, soit qu'il eût en effet cette pensée, soit qu'il voulût ainsi venir en aide aux répugnances que manifestait pour cet art le père de Géricault. Tout cela le blessait, mais ne le décourageait point. Au sortir de l'atelier de Guérin, il compléta son éducation par la lecture des poëtes anglais, par l'étude de l'italien, de la musique, et par sa présence assidue aux cours d'antiquités. Il se mit aussi à peindre d'après les maîtres, cherchant à surprendre leur style ou à s'en inspirer. Il avait fait chez Guérin la connaissance de plusieurs de nos grands artistes d'aujourd'hui : Léon Cogniet, Eugène Delacroix, les deux Scheffer, Henriquel Dupont, Champmartin; et il s'était lié particulièrement avec M. Dedreux Dorcy, praticien fort distingué, le plus habile, dans ce temps-là, de la classe de Guérin, mais qui, ayant de la fortune comme Géricault, se sentait disposé à la dépenser largement avec lui, fût-ce même au détriment de son art.

Géricault était alors un beau jeune homme, d'une taille au-dessus de la moyenne, élégant et bien fait, aimé des femmes et les aimant, remarqué déjà aux courses du Champ de Mars. De nos jours, c'eût été un membre du club des jockeys, un des héros de Chantilly et du *steeple-chase*, un *lion* enfin, dans tout l'éclat du mot; mais les plaisirs, les folles cavalcades, ne nuisaient point aux études de Géricault... que dis-je? ils fournissaient matière à ses observations favorites, et c'était le peintre, en lui, qui allait au bois.

Du reste, son père et sa famille étaient si contraires à ses goûts pour la peinture qu'il n'avait pas même d'atelier à lui. Il peignait tantôt chez M. Dorcy, tantôt chez d'autres camarades. En 1812, il loua provisoirement un magasin vacant sur le boulevard Montmartre, en face des Panoramas, et c'est là qu'il peignit *le Chasseur de la Garde,* portrait équestre de M. Dieudonné, dans son costume de lieutenant des guides de l'Empereur. Je ne connais pas de peinture plus saisissante, plus fière. Le cavalier porte un colback et une culotte de daim collante. Retourné vers le spectateur, il tient un sabre courbe et semble commander la charge. Le terrain est difficile, pierreux et tellement escarpé que le cheval y fait un écart très-hardi, mais très-naturel; on dirait que son fer retentit sur le roc et va en faire jaillir le feu. Le vent agite le plumet du colback et emporte la pelisse aux manches volantes. L'écuyer est solide, parfaitement d'aplomb et calme sur ce coursier qui s'emporte et se cabre.

Dans le fond, sous les pieds du cheval, on aperçoit une mêlée qui rappelle les plus chaudes rencontres de Bourguignon ; des affûts brisés, des hussards chargeant à bride abattue, se projettent sur la flamme d'un éclat d'obus. A gauche, ce sont d'autres cavaliers fougueux qui occupent le fond. Le ciel est orageux, comme il sied à une composition aussi mouvementée, de sorte que l'impression du tableau est une, et par cela même profonde, impossible à oublier. Le cheval est gris pommelé ; sa tête est fière et pleine de feu ; sa queue est nerveuse et largement enlevée.



LE MARCHAND DE CHEVAUX.

Qu'on se figure l'effet que dut produire sur les vieux peintres cette œuvre hardie, où l'impétuosité du disciple se mêlait pourtant à la gravité du maître. « D'où cela sort-il ? s'écria David, un peu troublé ; je ne reconnais pas « cette touche. » Et en effet, on pouvait remarquer une certaine sobriété magistrale dans cette peinture qui avait aussi tout le feu de la jeunesse, et dont l'auteur n'avait que vingt ans. Pas de clinquant dans les accessoires de ce riche costume ; pas de coquetterie dans le rendu des parements, des boutons, de toutes ces lourdes broderies de la veste. Si la noble et pâle figure du cavalier ne se détache pas assez de ce qui l'entoure, et ne paraît pas suffisamment modelée, c'est qu'elle se trouve du même ton que la passementerie de l'uniforme. Mais aussi que d'élan, que de poésie dans cette composition, dont le motif était si simple ! C'est là le portrait comme l'ont compris Van Dyck et Vélasquez, toutefois avec un accent d'originalité, un mouvement nouveau, une harmonie particulière, quelque chose qui ne ressemble à rien de ce qu'on a vu. La touche est aussi mâle que l'action, et le pinceau aussi fier que le modèle. Voilà un portrait équestre qui est à lui seul toute une

épopée. Et cela est si vrai, qu'en voyant ce cavalier vous êtes tout entier à la bataille dont il fait partie ; votre âme est saisie par ce grand tumulte qui règne sur la toile depuis le sol jusqu'aux nuages.

Tels furent les débuts de Géricault. *Le Chasseur de la Garde*, qui orne aujourd'hui le grand salon des peintres français au Louvre, causa dans le monde plus d'étonnement que d'admiration. Mais Géricault venait de prendre sa place. Gérard, Gros, Guérin lui-même, ne s'y trompèrent point. Le tableau qui fait pendant au *Chasseur*, dans ce même salon, est *le Cuirassier blessé*, que Géricault termina en peu de jours pour avoir quelque chose à exposer au salon de 1814. C'est un soldat démonté, qui retient son cheval par la bride sur un terrain glissant et incliné. Le cheval est bai brun, et sa tête est d'un type qui rappelle ceux de Gros. En dépit du raccourci, la croupe touche presque à l'encolure, et l'étroitesse de la toile semble avoir fait en cet endroit sacrifier la rigueur des proportions ; le malheureux cuirassier lève les yeux au ciel et n'y voit que des nuages noirs, lourds, métalliques, légèrement bordés d'une lumière sinistre. Embarrassé dans ses grandes bottes, affaibli par sa blessure, il plie sous le poids de sa détresse. D'une main, il tient le mors de son cheval cabré ; de l'autre il s'appuie sur son sabre. Sa tête, d'une expression énergique, mais désolée, est tout entière dans le sentiment de certains modèles de *la Bataille d'Eylau*. Tout cela, du reste, est dans des proportions colossales. Le paysage est sans doute celui de la Russie, car c'est un fond triste, indécis et sombre. On sent qu'il y a là une allusion à quelque grand malheur ; on devine le désastre de toute une armée derrière ce simple soldat qui appelle la mort en maudissant la fortune. Pour faire un héros, le peintre n'a eu besoin que d'un cuirassier.

Ce fut dans l'intervalle des deux expositions, en 1812, que Géricault fit à Versailles ces deux superbes études de croupes et de poitrails qui sont aujourd'hui dans le cabinet de lord Seymour, où nous les avons vues. *L'Étude de croupes* est un chef-d'œuvre de naturel. Les diverses attitudes que prend le cheval au râtelier, s'appuyant négligemment et non sans coquetterie, tantôt sur une hanche, tantôt sur l'autre, quelquefois râclant le sol de la pointe d'un de ses sabots ; ces caprices de pose, ces mouvements inquiets de la queue, ces nuances si sensibles et pourtant si fines, Géricault les a rendus avec un bonheur inouï. Ce sont des étalons de toutes les espèces, de toutes les tailles, de tous les tons : gris moucheté, alezan, bai brun, soupe de lait... les connaisseurs y retrouvent avec plaisir ces diverses robes. On y reconnaît aussi l'atmosphère chaude et grasse des haras, et jusqu'à cette propreté de la paille, particulière aux écuries bien tenues. Quand à *l'Étude de poitrails*, c'est une série de sept chevaux rangés sur un cadre oblong d'environ un mètre de longueur, et tous admirables par leur fierté et leur élégance. Ces chevaux, vus de front et par conséquent en raccourci, présentaient une suite de difficultés, les plus ardues certainement que puisse aborder un dessinateur. Géricault s'en est merveilleusement tiré, sans effort apparent et comme du premier coup. Évidemment, le peintre qui étudiait ainsi les chevaux les connaissait déjà bien.

Mais une remarque toute particulière nous a été suggérée par un attentif examen de cette précieuse étude. Les peintres qui ont fait des chevaux ne paraissent pas s'être occupés jusqu'ici du poil de la bête. Gros lui-même ne s'est pas écarté sur ce point de la convention généralement adoptée. Ses chevaux n'ont d'autre pelage que le grain de la toile ou l'épaisseur de la pâte. Géricault, dans une simple étude, s'est cru obligé à de plus grands scrupules, et, sur la toile dont nous parlons, il est facile de discerner jusqu'à la nature et à la marche du poil. On distingue les endroits où le poil est couché de ceux où il se relève pour changer de direction ; et, par exemple, sur un cheval dont le chanfrein est éclairé d'une longue traînée blanche, on peut voir, rendu par un rare et charmant artifice de pinceau, ce mouvement du poil qui se rassemble entre les deux sourcils, pour, de là, se diviser et s'étoiler sur la tête.

Au lieu de continuer ses fortes études, Géricault abandonna tout à coup la peinture pour s'engager dans les mousquetaires. On était en 1814, et il y avait alors autour des Bourbons revenus au trône une sorte de jeunesse dorée qui s'était organisée en corps d'élite pour témoigner de son dévouement à la dynastie restaurée, et aussi pour le secret plaisir de se distinguer par un magnifique uniforme où l'or se mêlait à l'écarlate. Géricault avait beaucoup d'amis parmi ces jeunes aristocrates, et ils lui persuadèrent de quitter la peinture. Il était naïf, bon camarade ; il se laissa facilement séduire et entraîner. En le prenant par son côté chevaleresque,

en flattant ce grand amour qu'il avait pour l'action et pour tout ce qui est périlleux ou inattendu, on lui fit désirer de porter ce dolman qu'il avait peint en maître, et de se vouer à cette vie de parade où figurerait avec



LE CHASSEUR DE LA GARDE IMPÉRIALE.

éclat un écuyer de sa tournure et de sa vigueur. A peine mousquetaire, Géricault se repentit de sa faiblesse ; il s'aperçut qu'il entrait beaucoup de morgue et de vanité dans cette dévotion bruyante à la monarchie ; mais,

loyal et fidèle, il accompagna Louis XVIII en exil quand vinrent les Cent-jours, et il resta sous les drapeaux jusqu'au licenciement de son corps.

Rendu à sa palette, le vélite royaliste ne songea plus qu'à se replonger dans l'étude. Plein d'une admiration exaltée pour les tableaux de Gros, il passait des heures entières à les contempler; et l'on assure qu'il paya jusqu'à mille francs le droit d'exécuter une copie de *la Bataille de Nazareth*. Il ne prononçait ou n'entendait prononcer le nom de Gros qu'avec respect, et il parlait de ses œuvres sur le ton de l'enthousiasme, paraissant désespérer d'atteindre jamais à une pareille hauteur. Quant aux chevaux, pourtant, Géricault me semble être allé plus loin que Gros lui-même, sous un seul rapport; Géricault est le premier peintre qui, après avoir observé les diverses races du cheval, ait fini par en trouver la véritable expression dans ce qu'elle a de plus générique. Carle Vernet a choisi les chevaux fins, Horace les chevaux de troupe; Gros a fait le cheval arabe de pur sang; Van der Meulen avait représenté le cheval danois à large croupe; Van Dyck, le cheval espagnol à tête busquée : Géricault est peut-être le seul qui ait peint le Cheval. Quoi qu'il en soit, rien ne fait plus d'honneur à Géricault que cette franche admiration qu'il professait pour les ouvrages d'autrui. Elle prouve que son ame était incapable de jalousie; et nous savons même, sur ce point, qu'il poussait la droiture jusqu'à l'ingénuité. Quand il avait découvert quelque beauté dans les travaux d'un artiste, il éprouvait un sincère plaisir à les mettre en relief. On le vit copier à l'huile, jusqu'à trois fois, de simples aquarelles qui n'avaient rien de remarquable, si ce n'est un petit coin de ciel, un accident de terrain...., que sais-je? des cavaliers fuyant dans le lointain, et qu'il aurait voulu saisir dans toute la justesse de leur fugitive allure.

Cependant, il ne suffisait plus à Géricault d'avoir étudié en France; il crut devoir payer son tribut à cette mode ancienne (que les humoristes appellent un préjugé) du voyage en Italie, consécration dont tous les talents avaient alors besoin, et dont peut-être il aurait pu, lui, se passer. Ce fut en 1817 que Géricault partit pour l'Italie, et l'on assure que des chagrins intimes contribuèrent à lui inspirer le désir de visiter les solitudes de la campagne de Rome. Arrivé dans cette patrie des dessinateurs illustres, Géricault s'y modifia profondément. Il s'éprit des fresques de Michel-Ange et de tant d'autres; ces tons effacés des peintures d'église, auxquels la vétusté, la fumée des cierges, l'altération de la couleur elle-même, ont enlevé leur éclat, tout cela le séduisit. Mobile et impressionnable, il commença à douter de sa force; il se demanda ce qu'il était en présence de ces colosses que la distance grandit encore, et il se mit à faire *gris* et *brun* de propos délibéré. Revenu d'Italie, Géricault se moquait déjà de la couleur; il plaisantait, sinon Rubens lui-même, du moins ses adeptes, et il parlait des tons *roses* avec une légèreté ironique et un sourire de dédain. Tant il est vrai que voir l'Italie n'est pas utile à tout le monde! Les hommes forts risquent beaucoup de perdre leur originalité au contact de tous ces morts célèbres, avec lesquels il n'est plus possible d'entrer en discussion, et qui imposent leur beauté à qui les contemple. Quelques génies du Nord ont pu visiter impunément Florence, Sienne, Rome, admirer Giotto, le Pérugin et Simon Memmi, au besoin, mais revenir avec leurs défauts, c'est-à-dire avec leur nature propre. Rubens, par exemple, est resté Flamand, avec un peu plus de noblesse. Poussin, quoiqu'il ait passé à Rome la plus grande partie de sa vie d'artiste, a su conserver la tradition française, dont il était la plus puissante personnification. Mais cela n'arrive qu'aux génies robustes, à ces hommes qui ont une si forte consistance que leur moral, comme leur physique, s'acclimate partout, sans pour cela se transformer. Géricault, avec sa nature nerveuse, ouverte aux impressions, dut subir facilement les influences extérieures. Il crut devoir se défier, en effet, de ses qualités de coloriste. L'altération momentanée qu'en éprouva son talent fut si notable, nous disait Eugène Delacroix, qu'il n'osait déjà plus faire des chevaux *nature*, dominé qu'il était par le souvenir de ces chevaux à la tête pensive, que l'on voit dans les tableaux de Jules Romain ou dans l'*Attila* de Raphaël.

Enfin l'occasion se présenta pour Géricault d'entreprendre une vaste composition et de prendre rang parmi les maîtres. Il choisit pour sujet *le Naufrage de la Méduse*, dont l'affreux récit, vingt fois réimprimé, occupait alors tous les esprits : terrible sujet, qui convenait parfaitement au caractère particulier de son génie. Il s'y prépara, du reste, par les plus sévères études. Il s'inspira de l'aspect de la mort, chercha des figures désolées, et ne craignit pas de parcourir les hôpitaux pour y surprendre les altérations de la douleur et l'image du désespoir.

Quiconque a visité le Louvre connaît *le Naufrage de la Méduse.* Ceux qui n'ont jamais vu cette grande machine peuvent s'en faire une idée d'après la gravure de Reynolds. C'est une scène d'horreur éclairée par un rayon d'espoir. Quinze malheureux, à la peau livide, à moitié nus, les yeux caves et la mine farouche, sont rassemblés par groupes sur un radeau disjoint et envahi par la mer. De cent quarante-huit personnes qui avaient été confiées à cette frêle embarcation, il ne reste que ces quinze hommes, nourris depuis huit jours avec la chair de leurs semblables, morts de faim ou tués à coups de sabre dans une révolte qui était venue s'ajouter à tant de malheurs. Tout à coup le canonnier ayant aperçu à l'horizon un bout de voile a poussé un grand cri, et tous,



L'ATTELAGE DU CHARBONNIER ANGLAIS.

comme des cadavres galvanisés, se lèvent en étendant les bras vers le côté où apparaît le navire. Ceux qui ont conservé quelque force cherchent à se hisser sur des tonneaux pour agiter du linge en signe de détresse, de manière que toutes les figures du tableau suivent un mouvement général d'ascension, jusqu'au point le plus élevé, où est l'espérance. Quelques-uns pourtant, n'ayant plus qu'un souffle de vie, restent couchés sur les ais du radeau, à demi portés par les vagues. Ici un jeune homme en délire s'arrache les cheveux, en se roulant sur les planches. Là un vieillard, tenant sur ses genoux son fils mort, demeure muet, immobile et comme foudroyé. Sourd à la voix de ses compagnons, qui l'avertissent de la délivrance, indifférent à la vie et le cœur fermé, il regarde d'un œil fixe les flots de la mer, qui vont être la sépulture de son fils, sépulture éternellement agitée par les tempêtes et où la tombe n'a point de repos!

Que les moribonds soient du même ton que les morts; que les draperies, les voiles, le mât, les cordages, soient d'une couleur uniforme, il faut en féliciter le peintre, puisqu'il n'avait pas d'autre moyen, dans un pareil sujet, d'arriver à cette sombre harmonie, si nécessaire à la puissance de l'émotion. L'unité, voilà le secret des impressions fortes, et Géricault l'a si bien compris qu'aucun de ses épisodes ne divise l'intérêt ou ne

distrait l'attention, et si vous revenez souvent à cette tête pétrifiée du vieillard, c'est qu'elle résume à elle seule toute la catastrophe.

Il manque au *Naufrage de la Méduse* l'immensité de la mer. Le peu qu'on en voit, il est vrai, est d'une beauté rare. Jamais je n'ai vu mieux peindre les eaux de la mer, ces eaux lourdes, profondes, où les corps ne s'enfoncent que lentement, et qui, dans les temps d'orage, perdent leur transparence, au point qu'on peut presque dire sans exagération qu'elles ont une apparence de solidité, mais cette exécution magnifique ne rachète pas l'absence de l'impression que produirait l'aspect de l'Océan se mêlant au ciel de toutes parts. .... *Pontum undique et undique pontum.* Je voudrais y voir l'homme plus petit et la nature plus grande : la lutte serait plus inégale et partant plus terrible. M. Eugène Delacroix l'a parfaitement senti lorsqu'il a composé ce dramatique *Naufrage de Don Juan* qu'il exposa au salon de 1841. En isolant sa barque, en évitant de lui donner un point d'appui sur les bords du cadre, il semble avoir profité de l'erreur de Géricault et n'avoir dégagé sa perspective que pour augmenter l'effroi qu'il voulait produire en nous. Du reste, dans *la Méduse*, on devine la mer rien qu'à voir agiter dans l'air la draperie qui appelle au secours. Cette seule action ouvre à l'esprit comme aux yeux l'étendue des abîmes, et donne à l'espace des proportions infinies. L'imperceptible voile qu'on croit apercevoir au loin ajoute encore à cette immensité de l'horizon qui serre le cœur, sans parler de ce qu'il y a de poétique dans cette image de l'espérance, que les yeux de l'homme poursuivent toujours, quelque lointaine et invisible qu'elle soit.

L'exécution du *Naufrage de la Meduse* est aussi belle que la poésie en est saisissante et terrible. Sous le rapport du faire, cette toile est un des ouvrages les plus saillants de l'école française. Elle est traitée dans une grande manière avec la facile largeur des Jouvenet, mais avec plus d'intensité. La touche est sûre et ferme comme celle de Gros, et l'admirateur passionné de ce grand maître a su appliquer le précepte que Gros avait toujours à la bouche, et qui est, d'ailleurs, si difficile à suivre : *Toucher et laisser.* Du reste, la pratique de Géricault tranche sur toute la peinture de l'école de David, laquelle ne s'est permis d'épaisseur que dans les lumières, afin de ne pas ôter aux ombres leur transparence. Géricault, en s'écartant de ces principes, a donné à sa peinture la vigueur de l'aspect et la solidité qui résiste aux effets du temps.

Géricault était modeste comme il sied à tout homme bien élevé ; mais il avait toute la conscience, ou si l'on veut, tout le pressentiment de son génie, et l'on peut même dire, en ce sens, que sa modestie n'était qu'une forme de son légitime orgueil. S'il réclamait lui-même contre les trop grands éloges que ses amis accordaient à ses premiers ouvrages, c'est que ces ouvrages n'étaient réellement que très-peu pour lui, en comparaison de ce qu'il avait rêvé. *Le Naufrage de la Méduse* n'était, à ses propres yeux, que la préface des grandes choses que couvait sa pensée ; il n'avait fait par là qu'ouvrir cette série de sujets terribles où sa forte nature se complaisait, et par où il voulait émouvoir les hommes. Voilà pourquoi il ne pouvait entendre sans quelque dépit que l'on vantât son *Naufrage de la Méduse,* comme s'il eût craint qu'on ne prît cette toile pour le dernier mot de son génie. Quand il l'eut retirée de l'exposition, n'ayant pas d'atelier assez grand pour la recueillir (il l'avait peinte dans le foyer du théâtre Favart), il pria M. Léon Cogniet de vouloir bien s'en charger et lui donner asile dans son atelier de la rue Grange-aux-Belles, lui demandant cela comme une insigne faveur. On juge de quelle façon M. Cogniet accueillit cette prière.

On ne peut, du reste, se faire une idée de l'étrangeté des jugements qui furent portés en ce temps-là sur *le Naufrage de la Méduse.* La lecture des incroyables appréciations qu'on osa imprimer alors sur ce malheureux Géricault est faite pour décourager à jamais la critique. Quant à lui, il n'attachait pas, je le répète, une grande importance à son œuvre, et il hochait la tête quand on le complimentait. Un de nos amis l'ayant rencontré au salon de 1819, lui montrait du doigt son *Naufrage* en lui disant : « Voilà de la grande peinture ! — De la grande peinture, cela ! reprit Géricault ; mais c'est un tableau de chevalet ! Ah ! la peinture, continua-t-il en s'échauffant, c'est de la peinture avec des baquets de couleur et sur des murailles de cent pieds. »

On nous a raconté de Géricault une anecdote charmante, qui prouve que son amour pour les chevaux allait aussi loin que son habileté à les peindre. Passant un jour dans une des petites rues montantes qui conduisaient au Louvre, Géricault trouva un charretier qui frappait ses chevaux en jurant ; indigné des mauvais traitements

qu'on fait subir à ses pauvres modèles, le peintre s'en plaint vivement ; mais, n'obtenant pour toute réponse que des injures et des menaces, il se précipite furieux sur le charretier, et en deux coups de main il le fait rouler aux pieds de ses chevaux. L'homme du peuple, reconnaissant la supériorité de la force, se releva tranquillement, et, s'adressant à son vigoureux interlocuteur : « Puisque vous êtes si fort, lui dit-il, vous auriez mieux fait de pousser à la roue. » Frappé de cette profonde sagesse, et s'inclinant à son tour devant la supériorité du bon sens, Géricault se mit en devoir d'aider le charretier, et tous deux ils dégagèrent le char.



NAUFRAGE DE LA MÉDUSE

En 1820, Géricault partit pour l'Angleterre, où on lui inspira l'idée de faire une exhibition de la *Méduse*. Un Anglais, y voyant l'objet d'une spéculation, fit venir à ses frais cette belle toile, et les bénéfices qu'il réalisa furent si considérables, que Géricault n'eut pas moins de 20,000 francs pour sa part. C'est alors que l'excellent graveur Reynolds prit le dessin du *Naufrage de la Méduse*, d'après lequel il exécuta la gravure en manière noire que tout le monde connaît, et qui fut une seconde vie donnée au chef-d'œuvre. De son côté, en étudiant le cheval anglais, Géricault apprit à donner à ses chevaux plus de sveltesse et d'élégance. M. Eugène Delacroix nous a montré une petite sépia de cette époque, où Géricault a réellement atteint la perfection. Grâce et vigueur de l'animal, proportions exquises, sentiment des jointures, sans exagération ni dureté, tout s'y trouve.

Quand Géricault revint à Paris, sa santé était déjà un peu altérée. Ses lettres trahissaient même un fond de mélancolie et d'ennui. Il était tourmenté de désirs vagues et insatiables. Son affection pour ses amis était devenue plus vive, et il se plaignait continuellement de la rareté de leurs visites ou de leurs lettres. Susceptible à force

de bon cœur, le soupçon d'être oublié par ses amis le blessait. S'ils demeuraient longtemps sans le venir voir, il leur écrivait quelque lettre cérémonieuse où il ne pouvait cependant conserver jusqu'au bout le ton fâché, laissant percer sa tendresse à travers les formes d'une politesse impossible. Il écrivait d'ailleurs avec esprit, parlait agréablement de toutes choses, et se relevait de ses découragements momentanés par des éclairs d'enjouement et des saillies charmantes. Il se moque très-plaisamment, dans une lettre à M. de Musigny, des journalistes qui ont jugé son *Naufrage de la Méduse*, au point de vue *politique*. Il s'amuse beaucoup d'un libéral qui vante un pinceau patriotique, une touche nationale, et plus encore d'un *ultrà* qui l'accuse, dit-il, d'avoir calomnié, par une tête d'expression, tout le ministère de la marine. On n'a pas meilleur goût ni plus d'esprit.

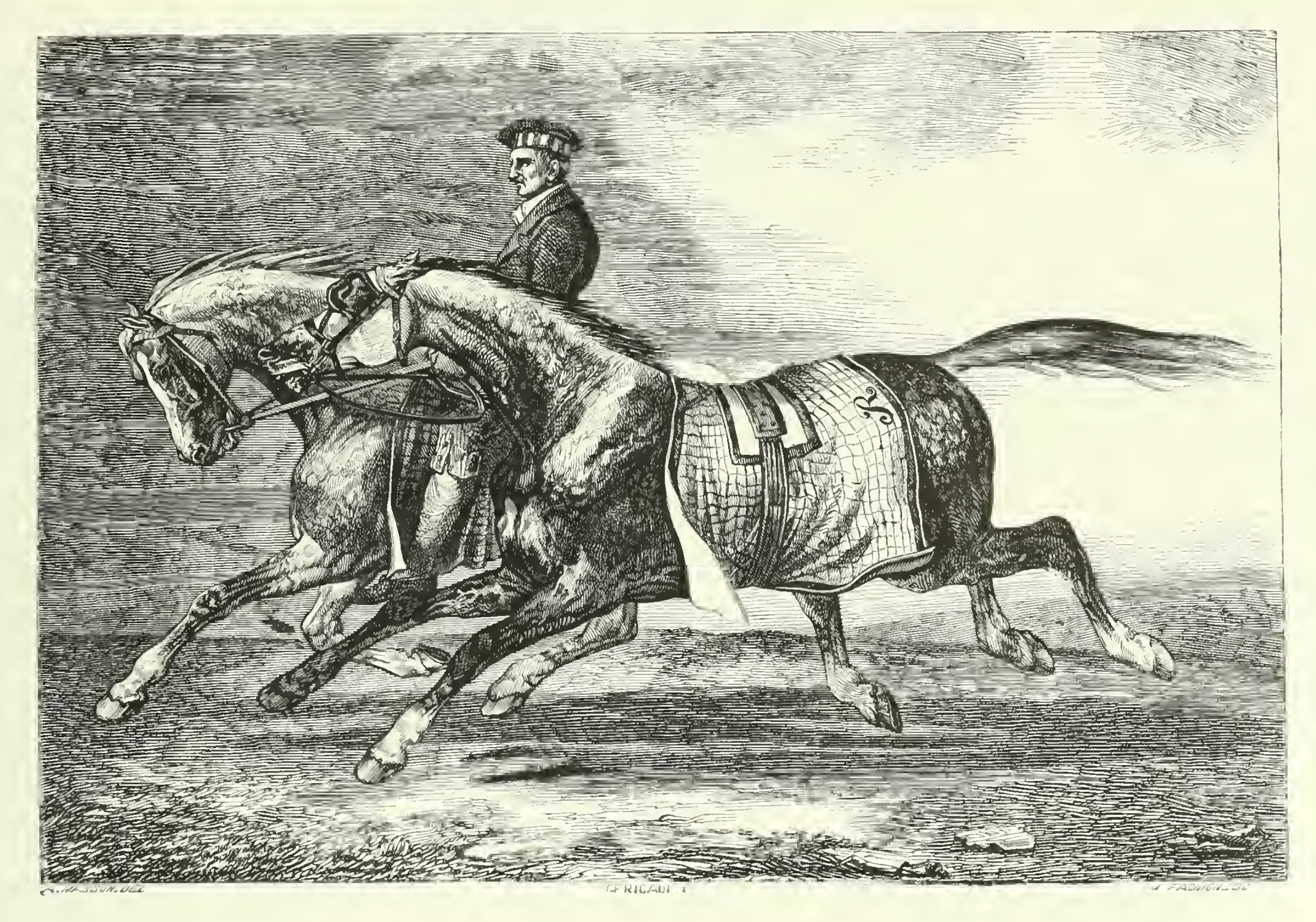
Il était dans la destinée de Géricault de périr victime de sa fougue et de son audace. Un jour qu'il chevauchait avec M. Horace Vernet sur les hauteurs de Montmartre, son cheval, qui était rude et ombrageux (il n'en montait jamais d'autres), le désarçonna et le fit tomber violemment les reins contre un tas de pierres. Les deux pattes de son pantalon formaient, en guise de boucle, un nœud serré et dur, ce nœud lui fit une grave et profonde lésion. Il eût pu se guérir ; mais, impatient des lenteurs de sa convalescence, il aggrava son mal par d'imprudentes fatigues. Il voulut remonter à cheval et assister aux courses du Champ-de-Mars, où il reçut d'un autre cavalier un choc violent qui le força de s'abandonner de nouveau aux soins de ses amis. Malade, incapable de sortir, il resta une année environ chez M. Dedreux Dorey, dans la maison rue Taitbout, n° 9. Il passa tout ce temps à dessiner quand il pouvait, et à voir copier sous ses yeux des lithographies qu'il avait publiées à Londres, et qu'il faisait reproduire, tant parce que les épreuves étaient épuisées, que parce que le tirage avait été mauvais en Angleterre, et qu'il en espérait ici un meilleur. Il était, du reste, mélancolique et soucieux ; il s'inquiétait de quelques dettes dont sa maladie même l'empêchait de s'acquitter. Ses amis, le colonel Bro et M. Dedreux Dorey, voulant le tirer de cette inquiétude, lui proposèrent de laisser vendre quelques-uns de ses tableaux ; ils en firent, en effet, une spéculation fort heureuse, et réalisèrent en quelques jours 13,000 francs. Ce fut pour Géricault un grand sujet de stupéfaction ; il ne pouvait croire qu'on eût reconnu tant de valeur à ses ouvrages, quand la liste civile n'avait pas voulu donner plus de 5 000 francs du *Naufrage de la Méduse*. Dans les scrupules de sa modestie, il accusait ses amis d'avoir grossi le chiffre de la vente !

Enfin, Géricault se rétablit et retourna joyeusement à son chevalet. Pour se remettre au travail, il fit à l'aquarelle une série de costumes orientaux, études remarquables, qui furent longtemps pour la plupart en la possession de M. Étienne Arago. Il pensait sérieusement à exécuter de grandes compositions, qu'il avait longtemps préméditées, dont les sujets étaient la *Traite des Nègres* et l'*Ouverture des portes de l'Inquisition*. Il allait se mettre à l'œuvre, quand tout à coup la maladie revint ; elle fut bien longue et bien douloureuse. Géricault mourut dans la maison de son père, rue des Martyrs, le 18 janvier 1824, assisté de quelques amis : M. Jamard, son élève, M. Dorey, les colonels Bro et de Brack, depuis généraux. La mort avait horriblement amaigri et altéré cette noble figure. Il n'est guère d'atelier aujourd'hui où l'on ne trouve le masque en plâtre de Géricault, masque allongé, cave, osseux et un peu souriant, dont l'expression est celle d'une douce ironie et d'un regret éternel.

A la mort de Géricault, M. Dedreux Dorey, craignant de voir le *Naufrage de la Méduse* passer en des mains étrangères, l'acheta 6,000 francs. Des Américains se présentèrent bientôt qui offrirent à M. Dedreux Dorey le double et le triple de cette somme ; mais il repoussa noblement leurs offres, pensant qu'un tel chef-d'œuvre ne pouvait être à sa place que dans le Louvre. La maison du roi revint alors sur son premier refus, et, comme si Géricault eût tout à coup grandi par la mort, le directeur des Musées, M. de Forbin, proposa à M. Dedreux Dorey de lui racheter la *Méduse* au prix de 6,000 francs ; il alla même jusqu'à compléter cette somme par une avance personnelle de 1,000 francs, la liste civile n'en ayant ordonnancé que 5,000. L'œuvre de Géricault fut ainsi suspendue aux murailles du Louvre, à côté des Véronèse, des Rubens et des Poussin.

Géricault a été aussi un sculpteur habile ; M. Lenormand nous apprend qu'il ébauchait au couteau, sur les murs de son atelier, des motifs dignes de la frise du Parthénon. M. le général de Brack possédait, à Évreux, plusieurs sculptures de Géricault, entre autres, l'ébauche d'un lion au repos et un bas-relief en cire, représentant un cavalier antique. Le bas-relief est une œuvre sans prix, une superbe réminiscence de Phidias, mais toutefois d'un modelé plus ressenti que ne le sont les sculptures de l'artiste grec. *Le Cheval écorché* qu'on trouve

en plâtre chez tous les mouleurs, est un véritable traité d'hippiatrique, un modèle parfait qui prouve combien était profonde la science de Géricault, et combien était rare son aptitude pour la sculpture. C'est à Géricault sculpteur et peintre que M. Etex a élevé un mausolée de marbre. Les trois œuvres principales de Géricault sont rappelées en bas-relief sur le piédestal. Le *Naufrage de la Méduse* est figuré en bronze sur la face antérieure; *le Chasseur* et *le Cuirassier* sont dessinés sur les faces latérales. On s'attendait à ce que Géricault, homme d'action, génie remuant et hardi, fût représenté debout sur sa tombe, comme David a sculpté Armand Carrel. M. Etex nous montre Géricault pensif et tranquillement couché sur ce tombeau où la mort l'a étendu avant l'heure.



LE TROT VOLANT

Le nom de Géricault restera comme celui d'un réformateur, et, cependant, il n'a point exagéré, il n'est pas allé aux extrêmes. Son style a été ferme, accentué, parfaitement reconnaissable. Sans préférer les types communs, il savait les accepter et leur imprimer ce caractère de force qui est un autre genre de noblesse. S'il voyait passer le cheval du camionneur, il le peignait volontiers dans sa puissante allure ; mais c'était pour y découvrir des beautés imprévues, et pour ennoblir fièrement cette monture du peuple.

Géricault s'élança dans la voie déjà ouverte par le peintre d'*Eylau* et d'*Aboukir*. Sous une tout autre forme que les classiques, dans une manière plus humaine, plus hardie et plus robuste, Géricault se rattache, par un côté essentiel, à la même grande famille des peintres français. Sans doute, si après avoir contemplé au Louvre *les Sabines* de David, on se retourne pour voir *le Naufrage de la Méduse*, cela produit l'impression d'un coup de théâtre. Les deux maîtres placés ainsi en regard, il en résulte un contraste immense. Entre ces demi-dieux immobiles et ces cadavres agités, il y a tout un monde, et cependant, de côté et d'autre, c'est la même intention d'ennoblir l'humanité, de prêter de la poésie à son histoire ou de nous intéresser à ses malheurs.

L'un nous montre des hommes aussi beaux que les habitants de l'Olympe, l'autre les trouve assez beaux dans toute l'horreur de leur dénûment et de leur détresse. De Géricault à David, il n'y a que la différence de la poésie moderne à la convenance antique. Quelques marins sur un radeau : il semblerait que c'est là, tout au plus, le sujet d'un tableau de genre ; et pourtant, quel puissant intérêt ne s'attache pas à ces matelots abandonnés, à ces esclaves sans nom ! Ah ! les personnages de Géricault n'ont pas besoin, pour nous émouvoir, de s'appeler Romulus ! Ce grand artiste nous peint le drame tel que l'engendrent les combinaisons de la vie humaine, le drame tel que le font les hasards de la tempête, qui ne les arrange point pour le plaisir des yeux. Mais, je le répète, la forme seule a changé. Si le style est nouveau, si les moyens d'impression viennent d'ailleurs, le fond est toujours le même. C'est toujours le génie particulier à cette nation, qui a fait planer sur un désastre vulgaire l'immense poésie qui l'élève aux proportions héroïques d'une Odyssée ; je parle de cette image sublime de l'espérance, apparue si petite et si incertaine à l'horizon de la mer.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Géricault, mort à trente-trois ans, n'a laissé qu'un petit nombre de toiles terminées ; mais il a fait pourtant un très-grand nombre de dessins et d'esquisses.

Le Louvre renferme *le Portrait équestre de M. Dieudonné*, autrement appelé *le Chasseur de la Garde impériale* (exposé au salon de 1812), tableau qui était autrefois au Palais-Royal. On voyait dans la galerie de ce palais : *le Hussard chargeant*; — *l'Exercice à feu dans la plaine de Grenelle*; — *le Cuirassier blessé quittant le feu*: trois tableaux qui ont figuré à l'Exposition de 1814. Ce dernier est au Louvre où il fait pendant au *Chasseur*, ainsi que : *le Naufrage de la Méduse*, exposé en 1819, et *un Four à plâtre*.

Au salon de 1824, les amis de Géricault, car à ce moment le peintre était mort, exposèrent *une Forge de village* et *un Enfant donnant à manger à un cheval*.

Lord Seymour possède deux études qui ont acquis une grande célébrité. Dans la première, *sept chevaux* sont vus de face avec leurs têtes expressives et leur poitrail impatient. Dans la seconde, il y a trois rangées de *huit chevaux* vus de croupe. Ce sont là des études merveilleuses et dignes de l'enthousiasme du *sportman* émérite.

Les collections de MM. Ary Scheffer, Collot, Baroilhet, Eugène Delacroix, renferment un certain nombre de tableaux et de dessins de Géricault. Il s'en trouvait aussi beaucoup de très-précieux dans le cabinet de M. Marcille, notamment : une petite esquisse à l'huile, représentant *Léda et le cygne*, composition d'une superbe tournure et d'une vigoureuse couleur; *un Joueur de flûte*, étude académique d'une exécution toute magistrale ; un dessin à la plume de *la Méduse*, autrement composée que le tableau du Louvre ; la barque qui doit sauver les naufragés est tout près d'eux; une autre étude pour *la Méduse*, avec de nouvelles variantes. On sait que Géricault a retourné dans tous les sens la pensée de ce tableau.

La Traite des Nègres, dessin très-important à la plume et lavé pour le tableau dont le peintre parlait à son lit de mort.

Plusieurs études pour *un Mazeppa*. *Une Scène de brigands*; *Un Nègre à cheval*, dessin à la plume et lavé. *Homme nu retenant un cheval*, magnifique dessin ; enfin, une esquisse du *Chasseur de la Garde*.

Nous avons vu chez M. Ary Scheffer un dessin de *la Méduse*, qui est fort curieux en ce qu'il représente un autre moment que celui de l'action du tableau, le moment où les naufragés se battent entre eux. Ce dessin est lavé et rehaussé de blanc.

M. Collot possédait le tableau de Géricault connu sous le nom de *la Diligence de Sèvres*.

M. Delessert a dans sa galerie un beau tableau de Géricault représentant *une Brasserie*. C'est un haquet chargé de barriques et attelé de deux chevaux; il y a un chien noir.

Géricault a lithographié une suite de sujets d'une exécution très-remarquable qui ont été reproduits par Wolmar.

On en compte 96 dans l'œuvre qui est au Cabinet des Estampes et qui provient de M. Bruzard.

L'Anglais Reynolds a gravé à la manière noire divers tableaux de Géricault, notamment *le Naufrage de la Méduse*.

On rencontre rarement des tableaux de Géricault dans les ventes publiques. Cependant, en 1837, *trois chevaux lancés au galop montés par des jockeys qui se disputent le prix de la course*, du cabinet de M. Ducos, furent vendus 360 francs.

A la VENTE COUTAN on adjugea, pour 550 francs, un tableau terminé de Géricault, représentant *une Course de chevaux* ; pour 900 francs, une *Etude terminée* faite d'après un des chevaux de Napoléon ; et pour 1,150 francs *un Jockey retenant un cheval qui vient de courir*.

VENTE BARROILHET, 1855. *La Vedette*, une seule figure de chasseur à cheval, 1,000 francs.

M. de Chennevières possède deux petites esquisses fort belles : un groupe de Naufragés, et une Léda avec le cygne.

M. H. de La Salle possède une superbe variante du *Chasseur de la Garde* (grandeur de chevalet), qui a été lithographiée par M. Eugène Leroux, plus une *Course de chevaux* et une étude de *Chevaux au poteau*, sans compter une cinquantaine de dessins admirables.

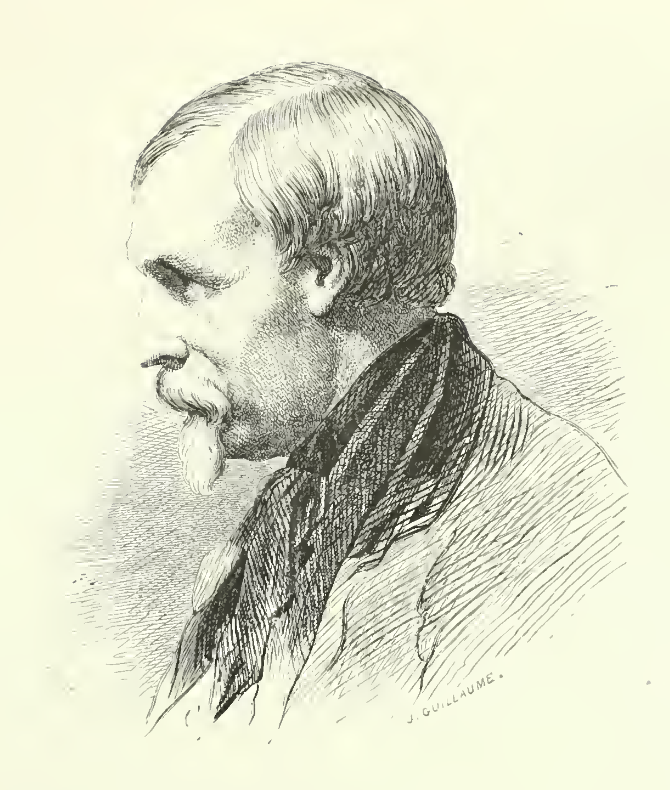
Géricault a rarement signé ses tableaux : *le Chasseur*, du Louvre, porte la signature ci-après, à laquelle nous ajoutons la signature privée de l'artiste :

Nous mentionnerons aussi les *Costumes orientaux* peints à l'aquarelle, qui sont en la possession de M. Charles Blanc, et de superbes études de pieds et de mains pour la *Méduse*, peintes à l'amphithéâtre, et qui sont dans le cabinet de M. Claye, imprimeur.

(*Note des Editeurs.*)

Géricault   E. Géricault

CORBEIL. — Typ. et stér. de CRÉTÉ FILS.



École Française. *Moralité, Genre, Batailles.*

NICOLAS-TOUSSAINT CHARLET

NÉ EN 1792. — MORT EN 1845.



« Comme celle de la plupart des hommes qui laissent un grand nom dans les arts, la jeunesse de Charlet fut rude et pauvre, mais aussi elle fut libre, et la liberté donne essor à la vocation. A peine échappé des bancs de l'enseignement primaire, il se présente à l'école centrale républicaine; ses premiers essais dans le dessin étonnent ses maîtres et dévoilent la portée de son avenir. Mais chaque jour amène sa peine et demande son pain. Charlet était fils unique, c'est vrai, mais fils unique d'un dragon de Sambre-et-Meuse; il fallait vivre, et vivre honnêtement, et pour cela ne s'en prendre qu'à soi-même. Cette nécessité fait que Charlet se détourne un instant de sa voie, il courbe sa grande taille, et le voilà petit commis de mairie, enregistrant et toisant les jeunes conscrits de l'empire que ses pinceaux et son crayon illustreront un jour. Oh! si quelque amateur adroit et prévoyant eût collectionné la pancarte bureaucratique de cet administrateur malgré lui, quel trésor de verve et d'originalité naissantes il eût ajouté à ce que nous possédons! La paix devait singulièrement amoindrir les fonctions municipales de Charlet et rendre son concours beaucoup moins nécessaire : joignez à cela une teinte assez prononcée de

buonapartisme, et vous saurez comme quoi la réaction de 1815, croyant faire de lui une victime, le força de devenir un grand artiste [1]. »

C'est ainsi que les commencements de Charlet nous sont racontés par un homme qui fut son ami intime, le compagnon de son existence de peintre, et son camarade au cabaret. Mais, au début de sa biographie, Charlet s'annonce lui-même par un calembour d'atelier, qui nous dit la date exacte de sa naissance. Elle est écrite sur le mur d'une chaumière, dans le frontispice d'une suite de dessins à la plume qui ont été reproduits en *fac-simile* par Meyer. « Charlet, Nicolas-Toussaint, né à Paris, le 20 décembre 1792, de parents *pauvres maisonnettes*. » Pauvres, en effet, car son père, le dragon de la république, ne lui laissa, quand il mourut à l'armée, « qu'une culotte de peau, une paire de bottes et son décompte de linge et chaussures qui s'élevait à neuf francs soixante-quinze centimes [2]. » Sa mère n'était pas beaucoup plus riche, mais c'était une vraie femme de soldat, une *ancienne*, qui avait le cœur français et qui sut inspirer à son fils, orphelin en bas âge, ces sentiments populaires dont la forte et vive expression devait faire tout le génie de Charlet... Quelle énorme part ont les événements dans la vie d'un artiste! Pour celui-ci, toutes les circonstances de sa jeunesse l'ont poussé dans le sens de sa nature et ont favorisé le développement des germes précieux qu'il avait en lui. Rien ne l'a fait dévier de son origine; au contraire, les disgrâces de la fortune lui ont été propices et tous ses malheurs lui ont servi. Supposez, par exemple, qu'au lieu d'avoir pour parrain le maître d'armes du régiment de son père, Charlet eût été le filleul d'un notaire, d'un avocat ou d'un médecin : le voilà livré à l'éducation littéraire, policé par l'étude des nobles langues, usé par le frottement du collége, où les organisations les plus diverses, réunies par le hasard, empiètent l'une sur l'autre et peuvent effacer les caractères les mieux trempés, en les ramenant à la moyenne des tempéraments humains. Heureusement qu'il n'en fut pas ainsi. Charlet reçut sa première éducation dans une de ces écoles militaires qu'on appelait alors *écoles des enfants de la patrie*. Il fut donc élevé, non pas au son des cloches, mais au bruit du tambour, précisément là où il lui était permis de donner un libre cours aux idées du dragon de Sambre-et-Meuse, du maître d'armes et de l'ancienne. Supposez qu'au lieu d'avoir une mère qui était du peuple et n'avait rien qu'un bon cœur et un mâle courage, il eût été le fils d'une femme du monde, éduquée, riche et mésalliée, comme on dit, il n'aurait eu ni le puissant aiguillon de la misère, ni le stimulant plus vif encore de la piété filiale, ni ces mœurs, ces allures populaires qu'il devait peindre un jour, et qui forcément furent les siennes. Ainsi, tout a concouru à faire de Charlet une individualité sans croisement, un artiste original et tout d'une pièce.

En 1816, quand il perdit le modeste emploi qu'il avait obtenu dans une mairie de Paris, Nicolas-Toussaint en savait assez pour dessiner une tête *sans beaucoup d'ombre*, suivant son expression. Toutefois, poussé par

[1] Notice sur Charlet, imprimée en tête du catalogue de sa vente, et signée J.-V. Billioux. *Catalogue des tableaux, esquisses peintes, dessins, aquarelles, croquis de M. Charlet, peintre;* Bonnefons, commissaire-priseur; Defer, expert. *Paris*, 1846.

[2] Lettre de Charlet à M. Vitet; avril 1832. Elle est citée dans l'ouvrage qui a pour titre : *Charlet, sa vie, ses lettres, suivi d'une description raisonnée de son œuvre lithographique, par M. de Lacombe, ancien colonel d'artillerie.* Paulin et Lechevalier, *Paris*, 1858. Dans cet ouvrage sont réunis tous les renseignements que l'on peut désirer sur Charlet et sur son œuvre. Aussi aurons-nous à faire de nombreux emprunts au livre de M. de Lacombe. Ami intime du peintre-lithographe, admirateur passionné de son prodigieux talent, l'auteur n'a voulu négliger aucun des nombreux documents qu'il avait rassemblés durant de longues années, ou qui sont venus s'offrir à lui. Aussi peut-on dire que son livre est le plus complet possible, j'ajouterai même qu'il est trop complet. Le colonel de Lacombe, se laissant entraîner par un sujet qu'il connaissait mieux que personne, qui lui rappelait d'heureux souvenirs, et qui avait toutes ses prédilections d'ancien militaire, d'ami et d'amateur, a manqué peut-être de sobriété dans la première partie de son livre, consacrée à la vie de Charlet et à sa correspondance. Tant de lettres écrites d'un style qui n'est jamais sérieux, et qui ne sort pas, ou presque pas, du jargon des ateliers et de l'argot du soldat, finissent par fatiguer le lecteur, et nuisent à l'idée qu'on se fait de l'esprit du maître, d'après les charmantes légendes de ses lithographies. Quelques traits, choisis entre mille, auraient suffi, ce nous semble; l'artiste, d'ailleurs, ne parle jamais mieux que dans ses œuvres : *In tabulis cloquitur*, dit l'épitaphe du Poussin. A part cette observation, le livre de M. de Lacombe est précieux par la multitude des renseignements qu'il renferme. Il l'est surtout par le catalogue raisonné des 1092 lithographies de Charlet; labeur immense, fait avec ordre, avec clarté, avec méthode, et qui ne laisse absolument rien à désirer.

un secret instinct, il fit du dessin son unique étude. Son premier maître fut un certain Lebel, élève de David, qui, faute d'avoir l'intelligence du classique, n'en avait que la routine. Il ne connaissait que « cette rotule des Atrides qui se montrait, même à travers les pantalons, dans un grand nombre de tableaux des



CHARLET

LE SOLDAT FRANÇAIS.

victimes du grand maître. » Tout en prenant des leçons de Lebel, Charlet en donnait lui-même pour vivre; il enseignait, non ce qu'il avait appris, mais ce qu'il commençait à deviner. Cependant, une grande école était ouverte alors, celle de Gros : Charlet s'y présenta, c'était en 1817, et tout de suite il ressentit une admiration profonde pour le peintre de *Jaffa* et d'*Aboukir*. Gros était à la fois un maître de génie et un mauvais professeur, c'est-à-dire un professeur exclusif, ultra-classique, peu propre à développer chacun de ses disciples selon ses facultés particulières. Intolérant dans ses préceptes, mais libre dans sa

peinture, il imposait à ses élèves les lois rigoureuses du dessin et du nu, se permettant pour lui-même la mise en œuvre du costume moderne et les audaces de la couleur. Heureusement pour Charlet, que sa pauvreté le força de produire ses premiers ouvrages, sans attendre l'agrément de son chef d'école. Or, en cette même année, 1817, un procédé nouveau venait d'être inventé, la lithographie, justement comme pour ouvrir carrière au génie de Charlet. La première imprimerie lithographique fut fondée par le comte de Lasteyrie, qui avait importé en France la découverte[1], et Charlet fut des premiers à dessiner sur la pierre. Dès cette époque parurent, en effet, quelques essais de *costumes militaires*, carabiniers, dragons, sapeurs, lanciers polonais, que l'artiste eut beaucoup de difficultés à vendre, même à vil prix. Ces costumes, du reste, n'étaient guère qu'un exercice pour lui, une manière agréable de se faire la main. A peine sut-il manier le crayon du lithographe, qu'il mit au jour des morceaux où débordaient les sentiments d'un *enfant de la patrie*. Le *Grenadier de Waterloo* était, je crois, la cinquième ou sixième pierre de Charlet : aussi trahissait-elle encore l'inexpérience d'un commençant, plus occupé de l'idée qu'il veut exprimer que de la façon dont il l'exprimera. Mais on y retrouvait déjà le fils du dragon et de l'ancienne, c'est-à-dire un artiste qui allait être l'écho des souvenirs populaires et protester, par des images d'une ironie sanglante, contre la facile victoire de Wellington et de Blücher. Un grenadier de la garde, appuyé contre un arbre et le bras gauche en écharpe, défend un de ses camarades, qui, plus grièvement blessé que lui, est à genoux, l'étreignant de ses deux bras. Une troupe de fantassins anglais, arrivant la baïonnette haute, s'arrête étonnée de tant de courage. On imagine aisément l'effet moral que dut produire une telle estampe parmi ces vieux soldats qu'on appelait encore les brigands de la Loire, et qui se promenaient dans Paris, la tête inclinée, le regard sombre, rongeant la honte de l'invasion. Il faudrait avoir vu les Prussiens à Paris, et le pavé sacré de nos boulevards souillé par la botte de Souwaroff, pour bien sonder la profondeur du sentiment exprimé dans ce dessin du *Grenadier de Waterloo*, et dans cet autre, d'une beauté vraiment épique : *la Mort du cuirassier*. Je ne connais rien en ce genre de plus touchant et en même temps de plus héroïque dans sa simplicité. Ce sont trois figures qui forment ensemble une saisissante unité, qui résument un grand désastre. Un cuirassier, agenouillé et accoté à une pièce de canon, tient dans ses mains la main droite d'un camarade blessé mortellement et près d'expirer. Au-dessous du blessé est étendu par terre un soldat tué. Géricault eût été heureux de signer une composition aussi belle, aussi éloquente sans emphase, aussi expressive. Quelle sinistre image que cette échelle de malheureux ! Le vaincu soutient le mourant, le mourant tombe sur le mort. Un affût brisé, un cheval sans maître, achèvent le tableau... Qu'ajouterait ici la couleur ?

Et pourtant, ce n'est point par le côté artiste que Charlet s'empara d'abord du public. Le *Grenadier de Waterloo*, qui est, dans son œuvre, un morceau faible d'exécution et un peu mélodramatique, eut un succès considérable, mais un succès purement politique. La pierre s'étant cassée, il fallut en faire une seconde, dont les épreuves se vendirent à très-grand nombre, pendant que des lithographies mieux conçues et d'une meilleure touche ne trouvaient pas d'acheteurs. Il y avait là de quoi décourager un autre homme que Charlet. Par bonheur, son maître l'encouragea secrètement, n'osant avouer tout haut, devant d'autres élèves qui en eussent abusé, une pareille dérogation aux principes de son rigide enseignement. L'éditeur Delpech répéta, — et Charlet dut le savoir — que Gros avait dit, en voyant certaines lithographies de son élève : « Je voudrais avoir fait cela. » « Quelques jours après son entrée dans l'atelier de Gros, raconte le colonel de Lacombe, Charlet porte une pierre à Delpech. Or, ce dernier attendait un dessin promis par le maître, dont il a imprimé, en effet, quelques essais lithographiques. Il prend la pierre des mains de Charlet, la regarde, paraît stupéfait : « Mais pourquoi donc, dit-il, Gros n'a-t-il pas signé son dessin ? — Par une excellente « raison, répond Charlet, c'est que c'est moi qui en suis l'auteur. » — Delpech ne voulut pas l'imprimer : il fut donné à Engelmann, qui en tira un petit nombre d'épreuves[2]. Cependant, un peu plus tard, et

[1] C'est le père de MM. Jules et Ferdinand de Lasteyrie, ce dernier si connu dans le monde des arts par son grand et bel ouvrage : *De la peinture sur verre*.

[2] Cette pièce représente un hussard au galop, le sabre à la main ; elle est décrite sous le nº 19, dans le Catalogue raisonné de M. de Lacombe. Le hussard est tourné vers la droite. Le cheval porte un H sur la cuisse.

probablement sur la recommandation de Gros, Delpech devint l'éditeur de Charlet et il mit au jour ses lithographies, de juin 1818 à novembre 1819. On peut supposer qu'il a dû vendre à grand nombre les deux suites des *Costumes militaires* français, dessinés à la plume, et de la garde impériale, ne fût-ce qu'aux enfants, pour les colorier. Ces deux suites sont peu communes; quelques pièces de la première sont très-rares. Ce succès aurait dû permettre à l'éditeur de continuer à imprimer Charlet; mais, disons-le à regret,



LES FRANÇAIS APRÈS LA VICTOIRE.

son talent était si peu apprécié du public, que le nom de Delpech ne se trouve même pas sur plusieurs des dessins édités par lui, et que, faisant paraître chaque année un album lithographique auquel tous les artistes à la mode apportaient leur concours (plusieurs aujourd'hui totalement ignorés), il ne jugea pas Charlet digne de prendre rang parmi cette pléiade! »

Ainsi, après avoir vendu les cinquante lithographies imprimées chez Lasteyrie, Delpech en imprima lui-même, car il était à la fois imprimeur-lithographe et marchand d'estampes. Trente-huit pierres sortirent de ses presses, depuis le mois de juin 1818 jusqu'à la fin de l'année suivante. Dans le nombre, il en est d'admirables par l'esprit comme par le faire, et que Charlet n'a jamais dépassées. A mesure qu'il s'éloignait

du désastre de 1815, qui pesait sur son cœur, l'artiste, sans en perdre le souvenir amer, revenait à sa gaieté naturelle et entrait dans une voie d'observation où, spectateur plus calme, il regardait passer la comédie humaine, et, avant tout, la comédie militaire. Une fois déridé, Charlet va se réjouir et nous amuser aux dépens des invalides en goguette, des conscrits à l'exercice et des hussards à la maraude; mais avec quelle partialité intelligente il se moquera de ses modèles ! Comme il aura soin de les rendre intéressants dans leur allure grotesque ! Lors même qu'il nous les montre en pleine ivresse, il nous rappelle adroitement leur héroïsme passé ; il leur met dans la bouche de ces mots plaisants qui font tout pardonner. Voici, par exemple, un hussard complétement ivre qui, se heurtant contre un poteau, lui tient ce discours : « *Tu es Français ou tu n'es pas Français; si tu n'es pas Français, je t'enfonce!* » Le moyen de chapitrer un ivrogne, quand de pareils éclairs de patriotisme illuminent sa tête avinée ! Oui, dans l'œuvre de Charlet, l'invalide qui perd son aplomb a du moins le vin tendre et généreux ; ce conscrit, ridicule aujourd'hui, sera demain un brave, et les hussards qui guettent la poule du fermier se sont battus hier à outrance pour défendre sa ferme contre les Russes de Sacken.

Au point de vue de l'art, il ne se peut rien de mieux trouvé que le *Siége de Berg-op-Zoom* et l'*Appel du contingent communal*. On y voit les deux extrêmes de la vie militaire. Ici, ce sont de jeunes recrues que la conscription vient de surprendre à leurs travaux rustiques. Ils ont tous une physionomie profondément individuelle. Autant d'enrôlés, autant de figures différentes : on distingue, au premier coup d'œil, dans la bande, celui qui regrette *la payse*, celui qui déjà courbe la tête pour laisser passer les balles, et le garçon de ferme qui s'avance résigné, et le mauvais sujet (quelque apprenti roulier) qui porte une mèche de cheveux en virgule sur le nez, garde son chapeau sur l'oreille, arrive en sifflant, et se promet d'être bientôt un troupier fini, de gagner une balle dans la tête ou l'épaulette, une estafilade ou la croix. Là, ce sont d'anciens militaires qui sont réunis dans le jardin des Tuileries, à la petite Provence [1], et dont la conversation roule sur la guerre. Un invalide antédiluvien, qui est au milieu d'eux, après avoir tracé sur le sable des lignes de fortification, fait le rapport du siége de Berg-op-Zoom. Ce sont encore autant de caractères finement observés, et accusés avec une vérité saisissante. Chacun a son tempérament, son costume, son attitude ou sa pantomime. Il en est un qui, sous son chapeau moderne, conserve une queue persistante, la queue de l'ancien régime ; un autre porte une casquette de loutre ; un troisième s'appuie sur un riflard à anneau, en écoutant de l'air le plus capable... Mais l'invalide a fait un geste décisif : « Les Français ont donné l'assaut; la ville est prise ! »

Une chose remarquable, et que les dessins de Charlet mettent parfaitement en relief, c'est qu'il n'y a de physionomie franchement individuelle, à l'armée surtout, que parmi les très-jeunes et les très-vieux, parmi les troubadours novices et les *revenus d'ailleurs*. En fait de grognard, il n'a qu'un modèle, pour ainsi dire : il a dans la tête un certain type qu'il fait de pratique parce qu'il le sait par cœur. Les hommes, en effet, changent d'allures, de physionomie et même de visage, selon le milieu où ils vivent, et ils finissent bien souvent par ressembler à ceux qu'ils fréquentent ; à telles enseignes, par exemple, que les soldats d'une même compagnie ont tous un air de famille. De sorte que l'artiste est resté dans le vrai en se composant un type de grognard qu'il reproduit le plus souvent, sans même prendre la peine d'y rien changer, ou peu s'en faut. Au contraire, quand il peint des recrues qui n'ont pas encore le pli du régiment, il les caractérise à merveille en découvrant en eux mille manies ; et il les dessine dans toute la singularité de leur individu ; il se hâte de les

[1] La Petite-Provence est une allée demi-circulaire, voisine du grand bassin et de la grille qui ouvre sur la place de la Concorde. Cette allée est exposée au midi, elle est abritée contre le vent par le mur concave de la terrasse des Feuillants. On n'y trouve guère que des enfants et des vieillards. On y voit des ballons et des lunettes vertes, des chaussons de lisières et des sabres de bois. Les enfants jouent au cerceau ou au cheval fondu, tandis que les anciens racontent leurs campagnes. Quelques fusiliers du centre y viennent aussi pour faire timidement et sans art leur cour aux bonnes d'enfants ; de sorte que tous les modèles de Charlet s'y trouvent réunis. C'est à la Petite-Provence, sans aucun doute, que Charlet aura entendu le propos de ce sergent d'infanterie, qui commence sa déclaration d'amour par cet exorde insinuant : *Il paraîtrait, d'après les feuilles, que nous allons être réduits à trois bataillons* (n° 837 du Catalogue de M. de Lacombe).

croquer, non plus de fantaisie ou de souvenir, mais d'après nature, pendant qu'ils ont encore leurs sabots, leur bonnet de coton, leur col en cimeterre, leur blouse ou leur gilet court. Demain, ils seront tous uniformément rasés, tondus; ils porteront capotes, schakos et guêtres à l'ordonnance; on ne les reconnaîtra plus. Mais comme la vieillesse et l'enfance se touchent, ainsi que font les extrêmes, il arrivera que les invalides et les soldats retraités reprendront un jour leur physionomie particulière. Aussi Charlet ne manque-t-il pas d'individualiser tous ses vieillards. Celui-ci, jovial et franc buveur, a pris du ventre; celui-là, bilieux, mécontent, amaigri, est greffé sur ces sortes de jambes qu'on appelle, au quartier, des *fumerons*[1]. En voici un, qui est le père Broussaille, à ne pas s'y méprendre; cet autre est un des anciens du camp de la Lune,



CRE COQUIN! J'LES HAI-T-I LES MAITRES!

Si j'étais Gouvernement, j'voudrais qu'tout l'monde y sache lire, écrire, pour qu'il n'y en aurait pas.

ou bien il a servi, cela saute aux yeux, dans Vermandois-infanterie. Ainsi, le talent de caractériser chacun de ses modèles est associé, dans Charlet, au talent de les confondre au besoin en un type frappant, unique, aussi vrai, aussi pittoresque dans sa généralité forte, que les individus, observés un à un, le peuvent être dans leurs personnalités naïves. Ce n'est pas tout, et je me trompe en disant que le grognard de Charlet est uniforme. Il varie suivant les armes, comme l'a fort bien observé M. de Lacombe : « Le tambour se fait entendre, un régiment passe : Charlet le suit, le conduit à l'exercice, le ramène à la caserne. Il rentre, et de son crayon sort un soldat, type exact du régiment qu'il vient d'étudier. On ne saurait trop admirer cet esprit d'observation qui lui fait donner son caractère à chaque arme. Non-seulement le fantassin ne ressemble pas au cavalier, mais le grenadier est tout aussi différent du voltigeur, que le dragon du hussard ou du lancier. »

De chez Delpech, notre lithographe s'en alla chez Motte, et cette fois l'artiste et son éditeur étaient faits

[1] Voyez le n° 667 de l'œuvre de Charlet, par M. de Lacombe.

pour s'entendre [1]; mais le succès fut complétement nul. Motte imprima douze pierres de la *Vieille armée française*, dont la suite devait avoir cinquante numéros. Il mit ces douze pierres dans le commerce, et plusieurs mois après l'impression, il rendit ses comptes : on en avait vendu pour vingt-quatre francs!!! Toutefois, en dehors des costumes militaires dont le public de la Restauration commençait peut-être à se fatiguer, Charlet fit imprimer chez Motte dix-huit pièces remplies de verve, de sentiment ou d'esprit, et d'une exécution qui ne laissait plus rien à désirer, car elle était en même temps grasse, ferme et légère; serrée, mais non stantée. Il faut citer les *Pénibles adieux*, des adieux de buveurs qui s'embrassent avec une effusion chancelante, et dont le plus solide sur ses pieds est un invalide à jambe de bois; l'*Intrépide Lefèvre*, dont nous allons parler; l'*Ouvrier endormi* (ses camarades, en lui ouvrant son habit, découvrent sur sa poitrine la croix d'honneur). *Toi?... Oui... moi :* deux jeunes soldats, balayeurs de corvée, qui se menacent du poing, en attendant de se rafraîchir d'un coup de sabre; ils sont dessinés avec une aisance, une justesse et une expression si étonnantes, qu'on les dirait saisis par un de ces photographes qui font un négatif à la seconde; mais l'objectif de Charlet est dans son œil, ou pour mieux dire, dans sa pensée. L'*Intrépide Lefèvre!* il traverse la page comme un ouragan! C'est un sapeur qui s'élance sur la seule poutre qui reste d'un pont détruit par l'ennemi, et qui se précipite, le sabre à la main, sur une batterie de canons. La verve, le feu, le nerf avec lesquels est exécuté ce dessin sont incomparables. Ni Gros, ni Géricault n'ont eu plus d'entrain, plus d'élan. Le mouvement du soldat est contrasté, mais admirable de naturel, il est fier sans affectation; il est vrai et il est superbe. La jambe droite en arrière, le bras droit en avant, la figure entière porte sur la jambe gauche; tous les muscles en sont écrits nettement sous la veste et sous la guêtre; on en sent la forme, l'élasticité et la vigueur; mais rien n'est accusé avec pédantisme et ce n'est pas, comme dit Charlet, *la rotule des Atrides*, c'est la charpente humaine que l'uniforme recouvre en la laissant voir. Toutefois, quoi qu'en dise Charlet, s'il n'avait pas été formé chez Gros selon la sévère discipline de David, il n'aurait pas su camper ainsi une figure sur ses pieds, et rehausser la vulgarité de l'habit moderne par la science de l'anatomie classique. De cette façon, un simple sapeur, qui s'élance le sac sur le dos et le briquet au poing, devient le héros d'une épopée, et toute l'armée française est présente dans cette figure unique, la seule qu'on puisse regarder ici. Aussi Charlet l'a-t-il dessinée au pas de charge; il l'a enlevée à la baïonnette du crayon.

A l'époque où furent imprimées chez Motte ces magnifiques estampes, c'est-à-dire vers 1820, Charlet s'était lié étroitement avec Géricault, et voici à quelle occasion : un certain Juhel « peintre-barbouilleur-philosophe, » lui avait procuré la décoration de l'auberge des *Trois-Couronnes*, à Meudon. Il était occupé, pour son coup d'essai en peinture, à y peindre sur les volets, lapins, canards, pâtés, brioches et autres comestibles, quand l'aubergiste vint le prier de monter au premier étage. « J'y trouvai, dit Charlet, racontant lui-même cet épisode de sa vie à M. de Lacombe; j'y trouvai de joyeux convives attablés [2] et, au milieu d'eux, un compagnon qui, après m'avoir dit qu'il s'appelait Géricault, ajouta : « Vous ne me connaissez pas, monsieur Charlet, mais moi, je vous connais et vous estime beaucoup; j'ai vu de vos lithographies, qui ne peuvent sortir que du crayon d'un brave, et si vous voulez vous mettre à table avec nous, vous nous ferez honneur et plaisir. — Comment donc, messieurs! mais tout l'honneur et le plaisir seront pour moi. — Je me mis donc à table et tout se passa bien, et même si bien, que de ce jour date une amitié que la mort seule a contrariée. Pauvre Géricault! excellent cœur d'honnête homme et de grand artiste! »

En 1820, les deux amis firent un voyage en Angleterre. Géricault y avait porté sa grande toile du *Naufrage de la Méduse*, qui, l'année précédente, avait été assez mal accueillie au Salon par les classiques, alors en immense majorité. Il se proposait d'en faire une exhibition à Londres, et il l'ouvrit, en effet, au public, moyennant un droit d'entrée d'un schelling par personne, et il tira ainsi, à l'étranger, une vingtaine de mille francs d'un ouvrage qui, après sa mort et dans son pays, ne fut vendu que six mille! On distribua, les

[1] Motte était un homme original, intelligent et bon compagnon. J'ai eu occasion d'esquisser un portrait de lui, dans le second volume du *Trésor de la curiosité*, où j'ai raconté quelques anecdotes assez curieuses, tirées du catalogue de sa vente.

[2] Les convives étaient Géricault et de Dreux-Dorcy. — L'auberge des *Trois-Couronnes* existe encore, mais les peintures de Charlet n'y sont plus.

premiers jours, aux visiteurs, un croquis que Charlet avait dessiné à l'encre sur une pierre lithographique et qui avait été imprimé par Hullmandell avec cette légende : *Shipwreck of the Méduse* (Naufrage de la Méduse). Sans aucun doute, Charlet prit quelque part à l'exécution des belles et puissantes lithographies que Géricault publia durant son séjour à Londres. Déjà consommé dans l'exercice d'un art encore nouveau, il dut certainement aider son ami tout au moins de ses conseils pratiques. Leur liaison, du reste, fut sans



LE PREMIER COUP DE FEU.

nuages, et l'on peut dire qu'elle sauva la vie à Géricault. Nature impressionnable à l'excès, le peintre de la *Méduse* avait contracté, dans la patrie du spleen, une mélancolie noire et des idées continuelles de suicide. Un jour qu'ils se promenaient ensemble, lui et Charlet, au bord de la Tamise, Géricault prit un élan pour se précipiter dans le fleuve ; mais Charlet le saisit et le retint d'un bras vigoureux. Une autre fois, « rentrant à l'hôtel à une heure avancée de la nuit, Charlet apprend que Géricault n'est pas sorti de la journée et qu'on a lieu de craindre de sa part quelque sinistre projet. Il va droit à sa chambre, frappe sans obtenir de réponse, frappe de nouveau, et, comme on ne répond pas davantage, il enfonce la porte. Il était temps! un brasier brûlait encore et Géricault était sans connaissance étendu sur son lit. Quelques secours le rappelèrent à la vie. Charlet fait retirer tout le monde et s'assied près de son ami! « Géricault, lui dit-il de l'air le plus sérieux, voilà déjà plusieurs fois que tu veux mourir; si c'est un parti pris, nous ne pouvons l'empêcher. A

l'avenir, tu feras comme tu voudras ; mais au moins laisse-moi te donner un conseil. Je te sais religieux; tu sais bien que, mort, c'est devant Dieu qu'il te faudra paraître et rendre compte : que pourras-tu répondre, malheureux, quand il t'interrogera?... Tu n'as seulement pas dîné ! » Géricault, éclatant de rire à cette saillie, promit solennellement que cette tentative de suicide serait la dernière[1]. »

Revenu seul à Paris, Charlet y retrouva un ami tout récent, mais déjà ancien, M. Alexandre de Rigny[2], lieutenant-colonel des lanciers de la garde royale, un vrai type de militaire, mais de militaire intelligent. Il l'avait connu chez le père de Géricault, et, le jour même de leur première entrevue, ils avaient été attirés l'un vers l'autre par une vive sympathie. Charlet était alors dans toute sa force, je veux dire dans toute son originalité. Son humeur indépendante et un peu sauvage lui faisait fuir les gens *bien couverts*, et lui-même, il était si bizarrement accoutré qu'on pouvait le prendre également pour un artilleur en semestre ou pour un ouvrier aisé. Tous ses goûts le rapprochaient du peuple. S'il allait voir M. de Rigny, devenu colonel du 2e hussards en garnison à Arras, il dînait de préférence avec le sous-officier de planton, et il passait des heures entières au quartier, avec les hussards, s'amusant à les faire causer et à les observer dans un coin, comme il observait, le cou tendu, l'œil couvert et plissé; puis, il disparaissait un beau jour à l'improviste, et il revenait de même sans crier gare. En ville, son plus grand plaisir était de dîner au cabaret, en compagnie d'ouvriers et de soldats, et de boire avec eux du vin bleu, pour surprendre leurs pittoresques allures, leurs propos colorés, leur physionomie. Sa haute taille, sa constitution robuste, sa figure anguleuse, le plus souvent renfrognée et caractérisée par la saillie des sourcils sur de petits yeux, son dos voûté, enfin, lui donnaient l'air d'un artisan rompu aux durs travaux; mais celui qui l'aurait vu à table, en belle humeur, avec deux ou trois convives de son choix, les regardant avec un fin sourire et les raillant avec une bienveillante malice, celui-là aurait reconnu en lui un artiste spirituel, un philosophe au coup d'œil sûr, rapide et profond. Parfois, il s'épanouissait au récit d'un acte de bravoure, d'un trait d'héroïsme, ou bien au souvenir de nos revers qu'on parlait de venger, et alors son visage, changeant tout à coup d'expression, paraissait, selon le mot de M. de Rigny, magnifiquement illuminé.

Comment s'étonner, après cela, que Charlet ait si bien connu l'argot de la caserne, les idiomes populaires et le vocabulaire des gamins? Ces divers langages, il les avait étudiés tellement qu'il n'en savait plus d'autre, et c'est là justement ce qui donne à sa correspondance et à tous ses discours, tels qu'on les a recueillis, quelque chose de fatigant et de monotone. L'heureuse trivialité de ces tours serait plus incisive si elle était moins constante. Toujours répétée, elle prend le caractère d'un véritable jargon, et elle perd beaucoup de son sel, en perdant la saveur de l'imprévu. Il faut convenir aussi que cette rudesse le servait quelquefois à merveille, surtout lorsqu'elle tranchait avec le ton sucré et prétentieux de certaines compagnies. Invité un jour à passer quelque temps à la campagne chez une grande dame, Charlet se laissa entraîner, malgré sa répugnance pour le beau monde; mais, ayant senti bientôt qu'on l'avait attiré là uniquement pour le donner en spectacle, il affectait d'aller tout le long du jour à la promenade ou à la chasse, et quand arrivait l'heure du dîner, il ne desserrait les dents que pour manger d'un appétit formidable. Cependant les dames qui partageaient sa vie de château montèrent une petite conspiration contre lui, voulant à toute force le faire parler. Un soir, à la sortie de table, au moment où il cherchait à s'éclipser, on l'appelle vivement : « Monsieur Charlet, monsieur Charlet!... venez donc nous mettre d'accord... » et une petite duchesse, prenant sa voix la plus flûtée, lui pose cette question : Dites-nous donc, monsieur Charlet, quelle est la vertu que vous préférez dans une femme? — Moi, madame, répondit Charlet, je juge d'une femme par la qualité de son bouillon... » et faisant un demi-tour sur la jambe gauche, il se donna un air Louis XV (c'est lui qui le dit).

De fait, Nicolas-Toussaint Charlet, artiste de par la nature, troupier par goût et resté toujours un grand enfant, c'est-à-dire un gamin de Paris, ne se trouvait bien qu'avec des soldats, des paysans ou des enfants du faubourg. Lors de la guerre d'Espagne, en 1823, il ne put résister à l'envie de suivre l'armée et de se

[1] *Charlet, sa vie, ses lettres*, par le colonel de Lacombe, page 19.

[2] C'était le frère de l'amiral de Rigny, qui fut ministre de la marine sous le règne de Louis-Philippe.

battre au besoin dans ses rangs. Il courut donc jusqu'à Bayonne, comptant rejoindre le colonel de Rigny à Pampelune, mais on ne lui permit pas de passer outre. Désespéré, il s'arrêta une quinzaine de jours à Saint-Jean-de-Luz, fit diversion à sa rage en étudiant les nouveaux modèles et le pays nouveau qu'il avait sous les yeux, et, ne voyant que le drapeau français, même dans cette armée légitimiste commandée par le duc d'Angoulême, il se moqua des libéraux, en incorrigible Chauvin qu'il était. Puis, le voilà gravissant les Pyrénées, comme les chèvres de La Fontaine, avec un certain esprit de liberté sauvage. C'est là que seul à seul avec la nature, il sentit pour la première fois la grandeur et la poésie du paysage. Tout ce qu'il a fait



Toi t'es riche, mais t'es bête... lui pas riche... mais fièrement malin : ça fait chacun mon compte.

de beau en ce genre, où l'on peut dire que personne des nôtres ne l'a surpassé, il l'a dessiné après ce voyage. Sans pouvoir passer la frontière avec nos troupes, il eut du moins le plaisir de les voir défiler dans le pays basque. Il vit le Navarrais et la Béarnaise, les guérillas et les moines; et ces figures nouvelles pour lui, il sut les encadrer dans un paysage accidenté, montueux, mais simple, je veux dire vu largement, par les grands plans et les grandes masses. J'admire la sobriété avec laquelle il modelait les vallées à perte de vue, les montagnes fuyant à l'horizon et se perdant parmi les nuages. Grâce au peu qu'il y mettait, grâce aux repos qu'il y savait ménager, il parvenait à produire l'effet de l'immensité dans un très-petit espace; il creusait, il agrandissait à l'infini son estampe. Mais il n'en continuait pas moins à observer ses modèles favoris, le troupier en marche, le hussard à la cantine, le *satané farceur*, qui trouve une différence sensible entre l'eau des fontaines et le vin du cru, et le traînard *fricoteur*, qui est forcé de faire halte à chaque

auberge, à cause de sa pipe qui s'éteint ou de ses souliers qui le blessent; il est le camarade de chambrée, il est le frère de tous ceux dont on lui demande des nouvelles; il est du pays de tous les buveurs, il a toujours sauvé la vie au fils de l'aubergiste qui lui verse du bleu pour prix de son sang. Mais au milieu de ses observations malignes, le Parisien Charlet se sent pris tout à coup de mélancolie, de nostalgie, et à l'aspect des vallons arides et des âpres montagnes de la province qu'il traverse, il s'écrie, par la bouche d'un pauvre diable de fantassin : « *Tout çà ne vaut pas mon doux Falaise... on n'y voit point seulement un pommier, dans ce pays de malheur!* »

Comme il revenait des Pyrénées, le cœur ouvert aux douces impressions que prépare l'aspect de la nature, Charlet devint amoureux, et il se maria. C'était en 1824, l'année même de la mort de Géricault. Cette mort l'avait profondément affecté, et la tristesse qu'il en ressentit s'est épanchée plus d'une fois dans des lettres intimes où respire un sentiment vrai : En écrivant à la jeune fille qu'il allait épouser, il s'exprime ainsi : « ... On aime à soulager son cœur dans le silence de la retraite, et la mémoire d'un ami qui mourut dans mes bras et me tendit la main à ses derniers instants, remplit mon cœur d'une tristesse que j'aime à éprouver quelquefois... J'aime à me rappeler le jour où, ne me connaissant que par quelques faibles essais, il vint me trouver à mon modeste réduit et me demanda mon amitié. La fortune était toujours, selon lui, un obstacle à notre intimité : elle me rendait fier, disait-il; il se plaignait de ne m'être utile à rien. Pauvre ami, tu n'es plus, mais tu vivras toujours en ma pensée... » Charlet, marié, ne changea point pour cela son train de vie. Son atelier était toujours le même, un prodigieux fouillis, un galetas impossible à décrire, une échoppe de bric-à-brac, une tanière à lapins, car les lapins vivaient en communauté avec l'artiste. On voyait de tout chez lui, des sabres du temps de la république, des fusils de munition, des schakos, des gibernes; ici, un vieux casque de dragon; là, une pelisse de hussard; et puis, quelques superbes études de Géricault, des estampes anciennes et des peintures modernes... Mais on n'y voyait pas une seule des lithographies ou des aquarelles de Charlet, car il avait une horreur sincère pour ses œuvres, en ce sens qu'il ne souffrait pas qu'on s'en occupât devant lui. « Parlons de tout, disait-il souvent, mais jamais de moi. »

Elles sont innombrables, les œuvres de Charlet, je ne dis pas seulement ses lithographies, qui, dans le catalogue du colonel de Lacombe, s'élèvent à onze cents ou environ, mais ses aquarelles, ses dessins à la plume, au bistre, à la sépia, ses peintures à l'huile, qui sont rares, il est vrai, enfin ses eaux fortes, car il s'est essayé dans ce genre, toutefois sans aucun succès. Les eaux fortes de Charlet, il faut le dire, ne sont ni bien préparées, ni bien mordues; il ne sait ni varier les travaux, ni varier les largeurs. Sa pointe maigre traçant partout les mêmes hachures avec une égale force, ne fait sentir ni les formes qu'elle recouvre, ni les différents plans qu'elle devrait accuser. Aussi n'obtient-il le plus souvent qu'un résultat froid et gris, c'est-à-dire qu'il reste à moitié chemin, à moins que, poussant à l'extrême contraire, il ne tombe dans le charbon, en faisant mordre des tailles trop rapprochées de manière à les confondre et à ne produire à l'impression qu'un paquet de noir. Pour ce qui est de l'aquarelle, il y est des plus habiles, et il joignit le précepte à l'exemple, car il a écrit, sur ce genre de peinture, quelques pages excellentes dont un extrait trouve ici naturellement sa place : « L'aquarelle de marche ou de campagne ne peut être qu'une espèce de sténographie des objets qui nous frappent et dont nous voulons rapporter le souvenir... Comme, dans la nature, les effets de lumière changent rapidement, il faut vite charpenter son ensemble, ayant soin de l'écrire fortement, ne s'occupant que des masses; puis, d'une teinte légère de sépia, accuser fortement la partie d'ombre dans laquelle il faudra se renfermer. Donc il est urgent de prendre un parti, de saisir un effet et de s'y attacher ensuite : de là, la nécessité d'abandonner les détails pour ne voir que l'ensemble des lignes et les grandes masses de lumière et d'ombre... Lorsque votre dessin est charpenté comme trait et massé comme ombre, vous vous occupez des grandes teintes lumineuses de votre ciel, d'abord, puis de vos fonds, ensuite de vos premiers plans, terrains, arbres, fabriques. Mais, au nom de ce que vous avez de plus cher, ne cherchez point à fondre vos teintes : où vous voyez du violâtre, mettez-en; où vous voyez du verdâtre, posez-en; de même du bleu, du vert. Ne vous effrayez pas si votre dessin ressemble à une mosaïque, à une marqueterie, tant mieux : l'important est de savoir où il y avait du bleu ou du jaune... Vous massez aussitôt vos arbres à leur valeur

relative, c'est-à-dire en harmonie avec la valeur que vous avez donnée à la lumière, évitant le noir. Oh! le noir est la mort de toutes choses, comme il est chez nous un signe de deuil; donc, évitez-le... Votre dessin proprement massé et votre effet arrêté, vous pourrez alors mettre le plus ou le moins, sacrifier d'un côté, augmenter de l'autre et ajouter quelques détails de nature; mais, avant toutes choses, la grande silhouette



PAQUIER P. BOURCIER.

LE GAMIN ÉMINEMMENT ET PROFONDÉMENT NATIONAL.

Ah! moi! moi! moi, m'sieu l'Grenadier, que j'vas vous l'porter vot' fusil; j'ai d'la pogne moi!.. j'suis joliment raide des reins, allez..

comme trait et le grand aspect comme effet... L'aquarelle qui se fait dans l'atelier ou le cabinet peut, quand elle est d'un homme habile, rivaliser avec l'huile et même lui être supérieure comme finesse de ton dans la lumière, mais l'écueil est dans les ombres et le clair-obscur. Le papier, absorbant le ton et formant un léger duvet blanc à la superficie, force souvent à gommer davantage, et dès lors on a beaucoup de peine à revenir sur son travail. Le mieux est de masser fermement ses ombres en préparant toujours avec des tons chauds et transparents; puis, quand le dessin est presque terminé, de le glacer avec une eau légèrement gommée, pour n'y plus revenir... »

Depuis 1822 jusqu'à sa mort, Charlet ne cessa de publier des recueils de croquis, des fantaisies, des albums, qui étaient imprimés par Villain et vendus par les frères Gihaut, boulevard des Italiens. Le premier de ces recueils est à l'usage des petits enfants. C'est, on peut dire, le chef-d'œuvre du maître, si l'on y ajoute les autres pièces du même genre disséminées dans l'œuvre. On raconte que le fameux danseur Vestris, voulant étudier des mouvements gracieux, s'était enfermé plusieurs jours avec un chat qu'il faisait jouer. Charlet, pour étudier l'enfance, alla passer huit jours avec les enfants de son imprimeur Villain, et ne cessa, pendant ce temps, de causer, de s'amuser, de se rouler par terre avec eux. Soit qu'il les surprenne au milieu de leurs propos tout charmants de grâce, soit qu'il les observe en lutte sérieuse avec Croquemitaine, soit qu'il les affuble de costumes militaires, sabres de bois, chapeaux de papier et fusils de carton, les enfants de Charlet sont adorables de naïveté et de malice. Ils sont *fricoteurs* et patriotes tout ensemble, philosophes et licheurs. Est-il rien de plus délicieux que la *Petite École du soldat?* Un tout petit enfant s'est coiffé du bonnet à poil d'un grenadier qui est assis sur un banc. Déjà, sous le poids de l'immense bonnet qui chavire et duquel s'échappent des boucles de cheveux blonds, le marmot fléchit..... mais le grenadier le soutient avec un doigt. Je le demande, a-t-on jamais mieux écouté les discours de cette fine race qu'on appelle les enfants de Paris? *Toi t'es riche, mais t'es bête,* dit un petit luron à ses deux camarades; *Toi pas riche... mais fièrement malin... ça fait chacun mon compte.* Et comme le geste est nature! comme les poses et les physionomies sont bien d'accord avec la légende! Une autre fois, Charlet entend deux gamins qui se disputent l'honneur d'avoir fait la révolution de 1830; je dis qu'il les entend, car il me semble impossible que l'on invente une phrase comme celle-ci : *J'te parie deux sous tout de suite, q'c'est moi et petit Pannotet qu'a proclamé la République et qu'a demandé la tête des tyrans... même que j'ai acheté deux sous de pommes de terre frites, à preuve.* Mais Charlet fait mieux encore que les écouter. La *Petite Armée française* est un morceau dont la grâce serait vraiment incomparable, si le peintre ne s'était pas égalé lui-même dans le *Déserteur.* Il faut renoncer à les décrire, ces jolis petits garnements, avec leurs souliers éculés, leurs bas sur les talons et leurs culottes avachies d'où sort un bout de chemise, et leur brûle-gueule féroce, et leurs chapeaux fabriqués avec des garde-main et rehaussés d'aigrettes qu'ils ont arrachées au plumeau de la bonne... ils sont d'une grâce à ravir. Ici, le corps d'armée défile en assez bon ordre; là, on fait halte pour fusiller un déserteur. Le déserteur est une petite fille qui a les yeux bandés et qui mange une tartine de confitures dont le chien prend sa part, tandis que la troupe les couche en joue, au commandement de *Grenadiers, joue, feu!* Cet âge est sans pitié, dit La Fontaine; oui, sans pitié pour les autres, mais plein de ménagements pour lui-même; témoin ce programme du combat à outrance : *On ne tape pas sur les doigts; c'est pas de jeu!...* Plus loin, cette adorable enfant qu'on a fusillée, voyant son frère faire l'aumône à une fille pauvre, endormie, dira ce mot d'une délicatesse touchante : *Ceux à qui on donne, faut pas les éveiller.* Mais, de tant de lithographies que l'on peut dire exquises, il en est une que je veux citer et dont personne n'a parlé, que je sache : *l'Hospitalité.* Deux enfants font la dînette, quand, tout à coup, ils reçoivent une visite. Est-ce le rat de ville ou le rat des champs? Non, c'est Monsieur Polichinelle en personne qui vient les voir, et il est en grande tenue! Quel honneur pour cette maison! quelle fête, et comme il est bien mis! La petite fille se pâme d'aise et d'admiration; le petit garçon, plus hardi, s'avance gracieusement, et tend la main à cet hôte illustre, à ce grand personnage, si haut placé et pourtant si bon prince, Monsieur Polichinelle!

Depuis les commencements de sa réputation, Charlet avait appartenu à un marchand de dessins que nous avons vu pendant vingt ans diriger les ventes publiques d'objets d'art, à titre d'expert; c'était Schroth. Tout ce qui sortait du crayon de Charlet, ou de sa plume ou de son pinceau, revenait à Schroth, qui l'avait logé et meublé, rue de Sèvres, n° 102, et qui lui payait une pension annuelle sans doute assez modique, mais dont l'artiste était content[1]. Cette association, qui n'est pas sans exemple, dura quelques années; elle fut rompue vers 1830. Après la révolution de Juillet, Charlet acquit naturellement de l'importance auprès

[1] Voir dans l'ouvrage de M. de Lacombe la lettre adressée par lui, le 22 août 1829, à M. de Rigny.

des vainqueurs, car il avait contribué plus que personne à confondre dans l'esprit du peuple l'impérialisme et la liberté comme une seule et même chose. Ce que Béranger avait fait par calcul dans ses chansons, Charlet le fit plus naïvement dans ses lithographies, et de très-bonne foi, sans y regarder autrement. Il fut dupe lui-même de cet étrange malentendu au moyen duquel le chauvinisme des grognards, opposé aux jésuites de la Restauration, passa durant si longtemps pour un synonyme de la liberté. N'ayant rien dans l'esprit de ce qu'il fallait pour juger de pareilles questions, rien, dis-je, que l'instinct d'un troupier et l'intelligence d'un artiste, Charlet se jeta à corps perdu dans la garde nationale, comme il se fût enrôlé dans le régiment de Cambronne, ravi qu'il était de porter enfin une épaulette et de ceindre un briquet. Nommé capitaine de grenadiers, ensuite chef de bataillon dans la 10e légion, il se complut aux ordres du jour, à l'exercice à feu, à la tenue d'été... que sais-je? et il introduisit dans le corps de garde bourgeois où trône et pérore M. *Pigeon*[1], les allures du militarisme impérial. Ah! si le Charlet de 1820 eût surpris le Charlet de 1830 prenant au sérieux le Tamerlan et ses ordres du jour, j'imagine que le premier de ces deux Charlet se fût drôlement amusé aux dépens de l'autre. A vrai dire, le rôle populaire, le grand rôle de Charlet était fini en 1830. Le jour où Basile et le droit divin furent vaincus, le brigadier Petremann et le vaguemestre Soiffmann durent beaucoup perdre de l'intérêt qu'ils nous avaient inspiré, grâce au génie du lithographe. Mais une veine heureuse lui restait encore à exploiter dans la philosophie, et dans cette voie, Charlet demeura encore un maître. L'auteur de cette estampe, hélas! si vraie, le *Premier coup de feu*, où l'on voit un conscrit payer à la nature le tribut que payent, dit-on, les plus braves, Charlet abandonna un instant le quartier général de ses modèles pour faire de belles excursions dans le domaine de la morale; il sut mêler à des dessins de circonstance des morceaux dont l'expression, la pensée et la légende devaient être compris dans tous les temps. *Jeune, j'avais des dents et pas de pain; vieux, j'ai du pain et pas de dents*, dit un vieillard caduc, et le mot restera, comme ceux que formule la sagesse des nations. Un petit décrotteur, voyant deux gamins qui se disputent une galette, tandis que le chien la mange, en tire cette morale qui est un trait de mordante satire, à l'adresse des peuples en guerre : *Ceux-là qui se bat pour la galette, c'est pas celui-là qui la mange.* Vive et pittoresque façon de redire ce que Montaigne avait dit en son style à jamais admirable : « le fruict du trouble ne demeure guère à celui qui l'a esmu : il bat et brouille l'eau pour d'autres pescheurs. » Et combien d'autres mots de Charlet sont passés maintenant en proverbe! Et peu importe qu'il les ait tous inventés : il les a si bien traduits sur la pierre du lithographe ou sur le papier de l'aquarelliste[2]!

Sans aucun doute, l'esprit des ateliers fait partie intégrante de l'esprit de Charlet, sans parler des camarades qui l'entouraient, des amis qui allaient dîner avec lui au cabaret de la mère Saguet-Bourdon, barrière du Maine, rue du Moulin-de-Beurre. Parmi eux se trouvaient des compagnons bien capables de lui donner la réplique et, bien souvent, de lui fournir leur contingent de mots spirituels et profonds. Le président des festins de la mère Saguet, était Jean-Vincent Billioux, chef de bureau au ministère de la marine, le plus fin et le plus gros des hommes. Il pesait trois cent-cinquante livres. Un jour, il parvint, je ne sais comment, à entrer dans un omnibus où il n'y avait qu'un ivrogne endormi : celui-ci se réveille et, apercevant Billioux, il s'écrie, dans un éclair de lucidité : *Conducteur, complet!* Venaient ensuite des artistes éminents, alors obscurs, aujourd'hui très-connus; par exemple : Paul Chenavard, qui rêvait déjà ses décorations palingénésiques du Panthéon, Bellangé, Raffet, Canon, Lalaisse, tous quatre élèves de Charlet, et un peintre charmant, qui abrégea sa vie de poitrinaire en ces festins auxquels Charlet n'aurait pas dû l'entraîner, Poterlet. En dehors de ces réunions philosophiques, où il se faisait une grande consommation d'esprit, les relations du maître ne furent pas nombreuses. Le colonel de Rigny, devenu général, le baron Louis,

[1] Voir les nos 53 et 626 du Catalogue raisonné de M. de Lacombe.

[2] M. de Lacombe a dressé une longue liste des proverbes mis en lumière ou en circulation par Charlet. Dans le nombre, il faut citer des mots passés maintenant dans le langage populaire; par exemple : *Tu as le droit de faire ta corvée*, parole du brigadier Champin à un soldat balayeur. *La goutte m'est tombée dans les jambes*, réponse d'un hussard ivre à son lieutenant; *Ne bois pas un litre, si tu n'as que monnaie de chopine*, etc., etc.

ministre des finances, un généreux et riche amateur, M. de Musigny, l'éditeur Perrotin, M. Feuillet de Conches, alors chef du bureau des protocoles aux affaires étrangères; M. Letellier, proviseur du collége de Saint-Brieuc; le colonel de Lacombe, auteur de la biographie qui nous a tant servi pour la présente notice; enfin M. Heim, qui déjà était de l'Institut, et M. Vitet, qui n'en était pas encore... tels furent les amis et connaissances de Charlet. Il les mit rarement à profit. Un jour, il fit demander par M. Vitet un logement à l'Institut ; mais sa modeste requête ne fut pas accueillie. Une autre fois, en 1836, M Heim sollicita auprès de ses collègues pour la nomination de Charlet à l'Académie des beaux-arts, en remplacement de Carle Vernet. Charlet fut repoussé par l'Académie sous prétexte *qu'il n'avait fait que de petites choses.* Et cependant, en cette même année 1836, le lithographe avait exposé au Salon une superbe peinture, son *Épisode de la Retraite de Russie.* Un poëte, Alfred de Musset, qui rendait compte du Salon dans la *Revue des Deux Mondes*, parle ainsi du tableau de Charlet... « Cent mille malheureux marchent d'un pas égal, tête baissée et la mort dans l'âme. Celui-ci s'arrête, las de souffrir; il se couche et s'endort pour toujours. Celui-là se dresse comme un spectre et tend les bras en suppliant... mais la foule passe et il va retomber; les corbeaux voltigent sur la neige pleine de formes humaines. Les cieux ruissèlent, et, chargés de frimas, semblent s'affaisser sur la terre. Quelques soldats ont trouvé des brigands qui dépouillent les morts : ils les fusillent. Mais de ces scènes partielles, pas une n'attire ni ne distrait; partout où le regard se promène, il ne trouve qu'horreur, mais horreur sans laideur comme sans exagération... Cet épisode est tout un poëme... C'est le désespoir dans le désert... » Largeur et fermeté d'exécution, poésie de l'ordonnance où tous les détails sont noyés dans un ensemble imposant et sinistre, convenance esthétique de la couleur, tout se réunissait pour faire de ce tableau un morceau de maître.

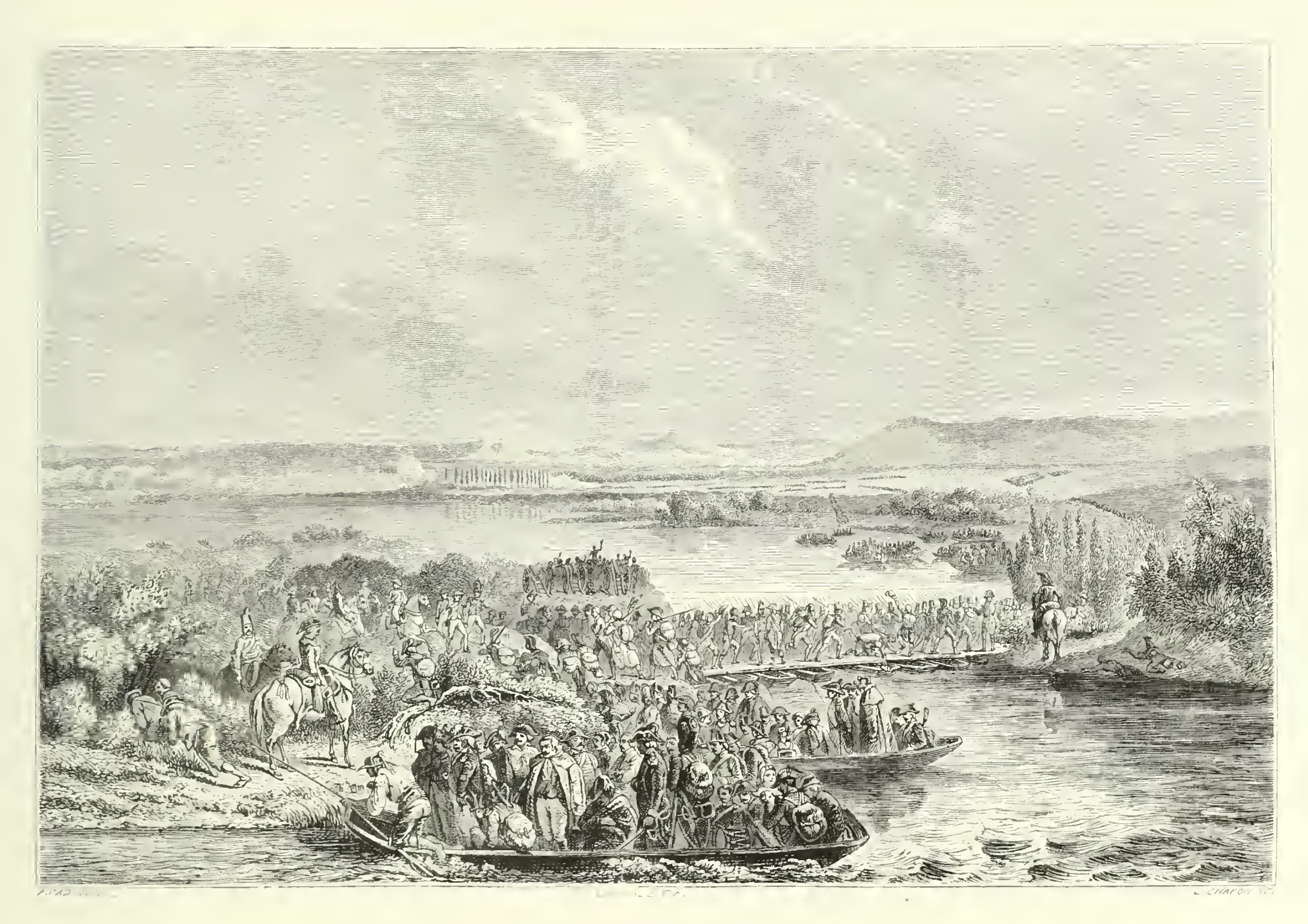
La Retraite de Russie, et *le Passage du Rhin*, qui fut exposé au Salon de l'année suivante, prouvaient assez que Charlet était un peintre : il fallut, bon gré mal gré, le reconnaître. Aussi, comme pour réparer l'échec qu'il avait subi à l'Institut, on le nomma professeur à l'École polytechnique. On peut dire qu'il y régénéra l'enseignement du dessin. Les principes qu'il y professa sont écrits, du reste, par lui-même, non-seulement dans une suite de croquis où il affectait de n'indiquer que les principales masses, mais dans une causerie intitulée *la Plume*, qui fut publiée de son vivant même. En voici un extrait :

« La plume, dit Charlet, parlez-moi de la plume et non pas des estompades perlées au coton. Le beau mérite de s'amuser des heures entières (au soleil) à polir, lisser et pointiller de charmants petits riens dans les albums! Fi donc! Avec la plume, on fait du paysage à si peu de frais, quand on sait s'y prendre! Un bout de terrain, un fragment de roches, quelques buissons, un arbre pelé, les morceaux de clair et d'ombre seront indiqués par de simples lignes horizontales ou perpendiculaires, et voilà qui vaut mieux que toutes les finesses d'exécution, qui *n'apprennent rien et qui ne prouvent pas davantage.* »

« ... Dans les arts, dit Charlet, il n'y a pas de juste-milieu : le juste-milieu serait la perfection; mais tout simplement il y a un parti à prendre : on est Gros ou l'on est Ingres, deux extrêmes, deux sommités, deux grands artistes; on produit *Jaffa*, *Aboukir* ou *Homère divinisé*. On est Raphaël, on est Rubens, deux extrêmes, deux génies, deux grandes organisations : l'une sublime, l'autre puissante; la flamme divine de l'un n'amortit pas le feu de l'autre; l'admiration respectueuse que j'éprouve devant les Vierges de Raphaël n'ôte rien au plaisir que je ressens devant la brillante et admirable couleur du Flamand : c'est de la chair, c'est de la vie! »

A l'époque où Charlet fut nommé professeur à l'École polytechnique, sa santé était déjà gravement altérée. Il dut alors se mettre à un régime sévère, et il y consentit; mais il ne put s'assujétir au repos, et il commença vers ce temps la *Vie civile, politique et militaire du caporal Valentin*, suite de cinquante planches, dans laquelle il voulut résumer toute sa philosophie, mais qui trahit, en plus d'un endroit, l'affaiblissement physique du maître. En 1843, il alla passer la belle saison à Brainville, sur la route de Fontainebleau, chez madame Lejeas; mais il ne put s'y remettre, ni faire de la peinture, comme il en avait le projet. Les étés des années suivantes, qui furent les dernières de sa vie, il les passa à Viroflay, dans la maison Peigné, route de Madame. Là, malgré tous les soins, il dépérissait à vue d'œil, luttant toutefois, mais en vain, contre l'impossibilité d'un travail suivi. Il traîna ainsi jusqu'à la fin de décembre 1845. Quelques jours avant

sa mort, un peintre qui a été aussi dans la lithographie un maître, et je crois le plus habile de tous, Gigoux, vint le voir, et, tout en causant avec Charlet, il dessina sur son genou le portrait du malade. Celui-ci, prenant le papier des mains de Gigoux, regarda quelques minutes ce portrait en silence, puis, avec un signe de tête trop facile à comprendre, il promena son pouce sur le dessin, de manière à l'estomper légèrement sans l'effacer, de sorte que le dessin n'est plus visible aujourd'hui qu'à travers ce voile de deuil. Le peintre semblait se rayer lui-même du nombre des vivants... Il expira le 30 décembre 1845, au milieu des siens,



LE PASSAGE DU RHIN, A KEHL.

assis dans un fauteuil et tenant à la main un crayon, qu'il essayait encore de manier. « Adieu, dit-il, je meurs, car je ne puis plus travailler. »

Le baron Gérard, regardant un jour un dessin de Charlet, laissa échapper cette exclamation : « Appelez cela comme vous voudrez; mais c'est du *génie.* » Il serait bien difficile, en effet, de nommer d'un autre nom cet esprit rare qui, à un moment donné, exprime les sentiments d'un peuple avec tant de justesse et de profondeur; ce talent merveilleux de créer des types, c'est-à-dire d'imprimer à des physionomies individuelles le caractère de toute une armée, de toute une nation, de toute une époque. Ah! sans doute, il est dans l'œuvre de Charlet bien des choses qui n'ont point survécu aux circonstances, bien des beautés relatives au temps qui passe, aux idées qui changent, aux sentiments qui se modifient; et nous-même, nous n'avons

plus, il s'en faut, pour ses grognards et leurs aphorismes, autant de sympathie que nous en avions dans les premières années de notre jeunesse, parce qu'il nous apparaît clairement aujourd'hui, ce triste malentendu qui donna le change aux libéraux de la Restauration et trompa l'artiste tout le premier...; mais il est aussi dans cet œuvre de Charlet des choses d'une portée humaine, des moralités profondes, des traits de satire impérissables, des paysages ravissants, des façons de voir la nature très-originales et très-vraies, des beautés enfin que l'on peut dire absolues, car elles ne passeront point.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.



Il n'y a aucun tableau de Charlet au musée du Louvre.

Musée de Versailles. — *Passage du Rhin par le général Moreau* (24 juin 1796). Exposé au Salon de 1837.

Musée de Valenciennes. — *Un Convoi de blessés faisant halte dans un ravin.* Ce tableau a été exposé au Salon de 1837.

Musée de Lyon. — *Episode de la campagne de Russie.* Ce beau tableau a été exposé au Salon de 1836, et peut être consideré comme le meilleur de Charlet.

L'œuvre lithographique de Charlet se compose de mille quatre-vingt-neuf pièces, qui se trouvent décrites dans la deuxième partie du livre de M. de Lacombe. Nous commençons par mentionner les diverses suites, recueils de croquis, albums, cahiers de fantaisies, etc.

Recueil de croquis à l'usage des petits enfants, par Charlet (1822). Chez Gihaut, boulevard des Italiens, n° 5, lithographie de Villain. Suite de onze pièces.

Croquis lithographiques, par Charlet (1823). Paris, chez Gihaut, boulevard des Italiens, n° 5. Suite de dix-neuf pièces.

Croquis lithographiques, par Charlet (1824). Suite de seize pièces.

Cahier de Fantaisies, par Charlet, publié en 1824, chez Frérot, éditeur, etc. Suite de cinq pièces.

Fantaisies, par Charlet. Suite de trente-cinq pièces.

Album lithographique de Charlet (1825). Suite de vingt pièces.

Sujets divers lithographiés par Charlet (1825). Suite de dix pièces.

Album lithographique, par Charlet (1826). Suite de vingt et une pièces.

Croquis lithographiques à l'usage des enfants, par Charlet (1826). Suite de dix-huit pièces.

Album lithographique, par Charlet (1827). Suite de vingt-quatre pièces.

Album lithographique, par Charlet (1828). Suite de vingt-quatre pièces.

Croquis et Pochades à l'encre, par Charlet (1828). Suite de dix-neuf pièces.

Album lithographique, par Charlet (1829). Suite de dix-huit pièces.

Album lithographique de Charlet (1830). Suite de dix-huit pièces.

Fantaisies, par Charlet (1831). Suite de seize pièces.

Fantaisies, par Charlet (1831). Suite de cinq pieces.

Album lithographique, par Charlet (1832). Suite de douze pièces.

Fantaisies, par Charlet (1832). Suite de quatre pièces.

Souvenirs de l'Armée du Nord, par Charlet (1833). Suite de vingt et une pièces.

Album lithographique, par Charlet (1834). Suite de vingt pièces.

Alphabet moral et philosophique à l'usage des petits et des grands enfants, par Charlet (1835). Suite de vingt-huit pièces.

Album lithographique, par Charlet (1836). Suite de seize pièces.

Album, par Charlet (1837). Suite de seize pièces.

Croquis, par Charlet (1837). Suite de treize pièces.

Vie civile, politique et militaire du caporal Valentin, mise au jour par son ami Charlet. Album composé de cinquante planches.

Croquis à la manière noire. Sujets philosophiques, populaires, moraux, politiques, critiques, civils, religieux et militaires. Dédiés à Béranger, par Charlet. Suite de vingt pieces.

Croquis à l'estompe et au lavis. Suite de quatorze pièces.

Il faut ajouter à ces suites celle des eaux fortes de Charlet, dont nous avons parlé, et celle de ses gravures au vernis mou, qui ont été publiées par Blaisot.

Ne pouvant donner ici l'œuvre complet de Charlet, nous croyons faire plaisir au lecteur, en donnant la liste des pièces, qui nous semblent les plus remarquables en tout genre :

IDÉE D'UN ŒUVRE CHOISI DE CHARLET.

L'Amputé farceur. — Perdre une quille... c'est rien... mais la boule... c'est tout...

Chauffé, éclairé par son Gouvernement, c'est une grande douceur.

Cré coquin! j'les haïti les maîtres! Si j'étais Gouvernement, je voudrais que tout le monde y sache bien écrire, pour qu'il n'y en aurait pas.

Diable vous emporte! vous tirez dans les échalas et vous ne me voyez pas?

Écris à ma respectable mère que je suis malade à l'hôpital... qu'elle m'envoie de l'argent... vivement.

Faudrait un crâne maître d'armes pour crever un œil à mon bouillon.

Hutinet. — Quand il a fait les montagnes, le Père-Éternel, bien sûr que s'il avait eu le sac sur le dos, y n'zaurait pas fait si hautes.

Les Invalides en goguette.

J'suis tambour vieille garde, j'me rends pas.

Le Menuet.

Monsieur, nous avons un grandissime mal de tête: voulez-vous nous permettre de nous en aller?

Le père Broussaille. — On me demande du lapin!... on veut que j'tue du lapin... avec un habit bleu de ciel et un collet rouge; les guerdins me voyent d'un bout à l'autre du bois; ils disent : Tiens! voilà le père Broussaille, avec son collet rouge.

France. — Là finit leur misère!

Je crois que je me sens de la religion.

J'te donne de quoi qu' j'ai; quand t'aura quéque chose, tu me donneras de quoi qu' t'auras.

L'hospitalité.

La Mort du cuirassier.

Oh! les gueux!

La petite Armée française.

La petite École du soldat.

Si le second rang est sage, il aura du nanan.

Tout ça ne vaut pas mon doux Falaise...

La vie est une garde qu'il faut monter proprement et descendre sans tache.

La Vivandière. — La vivandière française a le cœur bon.

A bien dire, ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, c'est le chien.

Avec sa fraîche de blouse, il n'sait jamais ses leçons; il a toujours des billets de contentement; il est riche! v'là la malice.

C'est toujours les mêmes qui tient l'assiette au beurre... ça fait que la révolution ne s'a pas encore introduit dans les z'haricots.

Ceux-là qui se bat... pour la galette, c'est pas celui-là qui la mange.

Dans les cortéges, tous les ceux brodés qu'est en or vaut plus que celui qui ne sont qu'en argent, toujours!

Dieu! mes ennemis politiques! en avant les guibolles!!!

Écoute, Jean, il faut toujours préférer le pain noir de la nation au gâteau de l'étranger... toujours!

Fortune, voilà de tes coups!

L'Insubordination. — Si les mieux habillés veut toujours être les générals, j'leurs y fiche des calottes.

Je m'bats pas. Le plus souvent que j'vas m'faire calotter, déchirer mes z'hardes et tout, pour des cadets qui mangera la galette et les noix verts et qu'moi j'aurai les coquilles.

Jeune, j'avais des dents et pas de pain; vieux, j'ai du pain et pas de dents!

J'te parie quat' sous tout de suite! qu'c'est moi et p'tit Pannotet qu'a proclamé la République et demandé la tête des tyrans; même que j'ai acheté deux sous de pommes de terre frites, à preuve!

Maladroit!

La Morale. — Ton inconduite abrégera les jours d'un malheureux père qui se prive de tout pour toi!

Ne bois pas un litre, si tu n'as que monnaie de chopine.

Nous sommes tous frères : il se faut donc aider sur cette terre de misère.

Pauvre honteux. — J'ai besoin de dix francs!

Prendre le temps comme il vient, et la soupe comme elle est.

Querelle. — Il en avint que celui qui avait raison fut blessé. La morale y perdit un peu, le cabaret y gagna beaucoup.

Regrets. — Le bon Chauvin regrette la soupe paternelle; il se dit : A quand donc que je serai délibéré de mon congé.

Si tu veux pas être le cheval chacun mon tour, faut pas qu't'en jousse.

Toi t'es riche, mais t'es bête; toi pas riche, mais fièrement malin; ça fait chacun mon compte.

Tu as le droit de faire ta corvée...

Vois-tu, Méret? voici l'histoire...

A moi! les anciens...

Appel du contingent communal.

Artillerie légère allant prendre position.

Au maréchal Brune.

L'Aumône.

La Bienvenue.

Le Caporal blessé et son chien lui léchant sa blessure.

Colonne d'infanterie en marche.

Combat à outrance. — On ne tape pas sur les doigts : c'est pas de jeu.

Le Charbonnier (charmant paysage).

Combat entre des Français et des Anglais.

Les consignés prenant les armes pour la corvée de quartier.

Courage, Résignation.

Cuirassier français portant un drapeau.

Dix-huit cent quarante.

Le Drapeau défendu.

Le Déserteur.

L'École chrétienne.

L'Embuscade.

Les Français après la victoire.

Le Grenadier de Waterloo.

Les deux Grenadiers de Waterloo.

Guérillas navarrais.

Homme du désert, quoi! tu repousses la civilisation?

Ils sont les enfants de la France.

J'ai vu le Nil et la Bérésina.

C'est la goutte qui m'est tombée dans les jambes.

La copie est originale.

L'intrépide Lefèvre.

Marche de cavalerie légère.

Je suis innocent, dit le conscrit. — Par le flanc droit, répond le caporal.

Le laboureur nourrit le soldat; le soldat défend le laboureur.

La Maison du garde-chasse. (Ravissant paysage).

La Marseillaise.

Le Navarrais.

Oh! les gueux!

On se masse.

L'Ouragan.

L'Ouvrier endormi.

Les Pénibles adieux.

Le Petit caporal.

Le Petit malheureux.

La Pièce de canon enlevée.

Le Premier coup de feu.

La Promotion.

Le Quartier général.

Réjouissances publiques.

Le Roi d'Ivetot.

Le second coup de feu.

Siége de Saint-Jean-d'Acre.

Siège et prise de Berg-op-Zoom.

Le Soldat français.

Les Tireurs de la Compagnie infernale.

Un Ancien des anciens.

Vieillard montrant le portrait de Cambronne à ses enfants.

La vieille armée française.

Voltigeur. Infanterie légère française.

Toi?... — Oui, moi.

Soutiens-moi, Chatillon.

Vente Charlet, 1846. — *Deux Études de vieillards*, l'un de face, l'autre vu par le dos. Deux dessins au crayon sur papier bleu et rehaussé de blanc, dans un même cadre. 65 francs. Picard.

L'Empereur passant une revue de sa garde. Grand dessin à la sépia, non achevé. 199 francs. Thevenin.

La Route de Poissy. Dessin sur papier bleu lavé et rehaussé d'aquarelle et de gouache. 73 francs. Dumay.

Le Garde-Chasse et sa Famille. Dessin sur papier bleu lavé à l'encre de Chine, mêlé de gouache et d'aquarelle. Ce dessin est signé et daté de 1845; c'est un des derniers faits par Charlet. 115 francs. Tardif.

Reddition d'Anvers. Esquisse sur carton; projet d'un tableau non exécuté. 195 francs. Bellangé.

Cuirassier, l'épée à la main, vu de trois quarts. Cette étude est d'une énergique vérité. 345 francs.

Brigands espagnols. Ils considèrent avec joie le butin qu'ils viennent de faire. 255 francs. Lacombe.

Le Marchand de curiosités. Une dame, accompagnée d'un enfant, marchande différents objets de curiosités; intérieur avec accessoires. 255 francs. Thevenin.

Vieille femme tenant un poêlon sur ses genoux. 80 francs.

Officier de l'armée d'Italie. Dessin très-terminé au crayon. 220 francs. Lacombe.

La Visite du Curé. Un ecclésiastique visite un vieillard malade et couché. Tableau terminé. 161 francs. Susse.

Le Cortége. Costume Louis XIII. 119 francs. Bellangé.

Tête de jeune homme. 200 francs.

Buveurs allemands. L'un d'eux parle à une pie qu'il tient sur son doigt. 230 francs. Achard.

L'Amateur en extase. 200 francs.

Soldats dans l'intérieur d'un cabaret: costumes sous Louis XIV. 62 francs. Claude.

On ne passe pas! Ébauche. 37 francs. Sauloo.

Paysage. Souvenir des Pyrénées. Étude d'après nature. 79 francs.

Grenadier de l'île d'Elbe. 210 francs. Ch. Ponchard.

Porte-Drapeau de la république. 115 francs. Walfarden.

L'Antiquaire. Intérieur avec accessoires. Tableau presque entièrement achevé. 175 francs. Davin.

Paysage. Souvenirs des Pyrénées. 61 fr. De Lafontenelle.

La Diseuse de bonne aventure. 25 francs. Davin.

Marche de troupes. Effet de soleil couchant. 181 francs. Davin.

Le Précepteur et son Élève. Scène de buveurs. 150 francs. Lacombe.

Tête de chien. Étude. 60 francs. Davin.

Invalide en goguette. 135 francs. Hochon.

Étude de cheval. Ébauche d'un cheval. 12 francs. Dufour.

Tête de vieillard. Étude. 50 francs. Walfarden.

Vente Thevenin, 1851. — *Un Sergent de voltigeurs.* Toile. 315 francs.

Une lecture. 60 francs.

Curé à cheval et Hussard blessé, en croupe. 300 francs.

Vente lord Seymour, février 1860. — *Le Sans-Culotte converti.* Peinture à l'huile. 750 francs.

La Fête du Grand-Papa. 1810 francs.

Le Concert burlesque. 980 francs.

L'Improvisateur. 1010 francs.

C'est encore grâce à l'obligeance de M. Delestre que nous pouvons offrir à nos souscripteurs un autographe inédit de Charlet :

« Samedi

« *Mon cher Delestre, depuis que nous nous sommes vus, mon candidat a changé d'avis, il se retire, donc je suis libre, quoique je n'eusse rien fait contre la justice, et que je ne veuille rien faire contre elle en faveur de notre camarade X...; je vous promets donc de faire pour lui tout ce que la loyauté permet, je sais que c'est un brave garçon, qu'il a besoin de ce poste, or vous pouvez compter sur moi. Je saisirai cette occasion de lui être utile, et de vous être agréable, chose qui vous est due comme mon ancien camarade, et en second lieu comme chaud défenseur de la cause nationale,* . . . .

Car aujourd'hui ce n'est plus la liberté seulement que nous avons à défendre c'est la chaîne étrangère qu'il nous faut briser, la première cause peut se discuter ou plutôt différer de quelque nuance la seconde on ne répond qu'en portant la main à la giberne. quoique vieux je suis prêt. Bonjour et amitié.

Charlet.

on dit que le bon gros et jovial de V......... s'amuse à être Légitimiste, c'est pas vrai...

IMP. POITEVIN ET Cie, RUE DAMIETTE.



École Française. *Scènes de mœurs italiennes.*

LÉOPOLD ROBERT

NÉ EN 1794. — MORT EN 1835



Quand nous écrivions l'histoire des vieux maîtres, nous étions souvent embarrassé par la rareté des renseignements ou par le silence absolu des anciens biographes : aujourd'hui que nous avons à écrire la vie des maîtres contemporains, notre embarras change de nature et c'est l'abondance des informations qui nous gêne, maintenant, et nous accable. Pour ce qui est de Léopold Robert en particulier, deux notices ont été publiées sur sa vie et ses ouvrages, l'une par M. Delécluse en 1838, l'autre en 1849 par M. Feuillet de Conches; cette dernière notice n'est rien moins qu'un volume de quatre cents pages. Il ne nous reste donc, en ce qui touche la biographie de Robert et sa tragique mort, qu'à résumer le double travail de MM. Feuillet et Delécluze, car ces deux écrivains ont connu personnellement le peintre; ils ont eu entre les mains sa correspondance intime, ils ont été renseignés par son frère, par ses amis les plus proches, et rien ne leur a échappé de ce qui aurait pu donner un intérêt nouveau à notre récit.

Léopold Robert était originaire du canton de Neuchâtel, en Suisse, et d'une famille protestante. Il naquit, le 13 mai 1794, dans ce même district de la Chaux-de-Fonds, d'où sont sortis les frères Girardet, graveurs bien connus, François Brandt, premier graveur de la Monnaie à Berlin, et M. Charles Forster, membre de l'Institut. Le père de Léopold était un horloger monteur en boîtes; sa mère, qui mourut de langueur en 1828, était une personne pieuse et remarquable, dit-on, par une exquise délicatesse de sentiments. Il est toujours important, à propos d'un homme illustre, de savoir quelle a été sa mère. Léopold avait deux frères : Alfred, plus jeune que lui d'une année, et qui, par suite d'un mariage malheureux, se donna la mort le 20 mars 1835, dix ans, jour pour jour, avant le suicide de Léopold, et Aurèle, qui a beaucoup dessiné et peint d'après son frère ou dans le même genre. Charles Girardet fut le premier instituteur de Robert. Celui-ci, élevé d'abord à la campagne, ensuite dans un pensionnat de Porentruy jusqu'à l'âge de quinze ans, avait montré le naturel le plus ouvert et le plus aimable, beaucoup de vivacité et un certain goût pour le dessin, qui fut un beau jour remplacé complétement par la passion des livres. En 1810, emmené à Paris par Girardet, il apprit dans l'atelier de son compatriote les rudiments de la gravure; mais on lui permit, sur sa demande, d'aller dessiner à l'Académie des Beaux-Arts et d'entrer dans l'École. Là il se lia d'amitié avec MM. Schnetz et Navez et il connut M. Delécluze, qui se destinait alors à la peinture, et qui est aujourd'hui le doyen de nos critiques en fait d'art. Ayant concouru, en 1814, pour le grand prix de gravure, Léopold n'eut que le second; ce fut son camarade Charles Forster qui remporta le premier. L'année suivante, *le bon Suisse*, comme on l'appelait chez David, concourut de nouveau; mais on lui opposa cette fois sa qualité d'étranger, et malgré les réclamations du baron Gérard, qui s'intéressait à lui, il fut impitoyablement exclu du concours, parce que la principauté de Neuchâtel, sa patrie, avait été rendue à la Prusse depuis le retour des Bourbons. Bientôt David fut condamné à l'exil, son atelier se ferma pour un temps, et Léopold Robert retourna tristement dans son pays, avec la pensée d'y exercer, non pas l'art du graveur auquel il renonçait, mais son talent de peintre qui avait déjà de la fermeté et du caractère. Il gagnait sa vie à faire des portraits, tous marqués à l'empreinte d'une vérité énergique et simple, lorsqu'un amateur éclairé, M. Roullet Mézerac, de Neuchâtel, lui conseilla d'aller finir ses études en Italie, et afin de prévenir toute objection, lui offrit l'argent nécessaire pour le voyage. M. Mézerac ne donna point cet argent à Léopold Robert; il y mit plus de délicatesse : il le lui prêta.

Arrivé à Rome en 1818, Robert y retrouva ses amis d'atelier, Schnetz et Navez, et cette rencontre le fortifia dans sa résolution d'être plutôt peintre que graveur. Rien n'allait mieux du reste à sa nature méditative, à son esprit lent et profond, que le séjour à Rome. Il y goûtait avec délices le calme de la retraite, le charme des études silencieuses, et ce sentiment de grandeur austère, mâle et triste, qui est inhérent à tous les aspects de la ville antique. Je me représente Léopold Robert arrivant à Rome, à peu près comme, deux siècles auparavant, Claude Lorrain, un peu rustique dans ses allures, timide, concentré, fuyant les conversations bruyantes et les coteries, et tout entier à la contemplation du monde extérieur qui se dessinait si fortement, si crûment à ses yeux, et d'un autre monde, celui qu'il portait au fond de son âme.

Ses premiers tableaux furent des intérieurs d'églises; il les fit voir à Granet, qui lui dit, au sujet d'une *Procession dans l'église des Saints Cosme et Damien :* « Laissez donc ces tableaux à murailles pour ceux qui ne peuvent pas dessiner une figure. » D'après ce conseil, intéressé peut-être, Robert changea de direction et il se mit à peindre de ces tableaux de genre dont les motifs se rencontrent à chaque pas dans Rome et aux environs, par exemple, un moine faisant baiser des reliques à des enfants, un pâtre endormi avec sa fille aux pieds d'une madone, une procession de pèlerins, une diseuse de bonne aventure, une Frascatane au rendez-vous, tous sujets qui prennent facilement du style par la seule beauté des modèles et par leurs tournures involontairement héroïques. Mais une circonstance singulière vint le servir. Une bande de brigands qui épouvantait la ville de Rome, bravait la police romaine et tenait tête aux carabiniers pontificaux, venait d'arrêter le cardinal Consalvi, ministre de Pie VII. Une croisade fut prêchée contre eux; la ville de Sonnino, leur refuge, fut prise d'assaut, et deux cents montagnards, hommes et femmes, tous

brigands ou parents de brigands, furent conduits prisonniers, les chefs au château Saint-Ange, les autres aux *Termini*, c'est-à-dire aux Thermes de Dioclétien. Robert vit là une bonne fortune d'artiste. Il sollicita, il obtint du *Monsignore*, gouverneur de Rome, la permission d'aller peindre dans le local où étaient gardés à vue les brigands de Sonnino. « Lorsque j'arrivai, écrivait Robert à son ami Brandt, je fus frappé de ces figures italiennes, de leurs mœurs, de leurs usages remarquables, de leurs vêtements pittoresques et sauvages. Je pensai à rendre cela avec toute la vérité possible, mais surtout avec cette simplicité et cette noblesse qu'on remarque dans ce peuple et qui est encore un trait conservé de ses aïeux. » Robert fut donc



LE PATRE ENDORMI

le premier de nos modernes qui mit en scène les brigands romains, devenus bientôt à la mode parmi nos peintres.

Il passa plusieurs mois en compagnie de cette population étonnante qui ne se croyait pas plus déshonorée par le brigandage que le paysan corse ne se croit coupable quand il a *pris le maquis*. Pour peindre ces héros d'un nouveau genre, il ne fallait que les regarder, car tout est beau en eux : leurs airs de tête passionnés et fiers, leur teint bronzé, la souplesse de leurs désinvoltures et une dignité naturelle qui va souvent jusqu'à la majesté. Quant au costume, il est toujours superbe dans ces montagnes des États-Romains où la civilisation ne pénètre pas plus facilement que le carabinier : une veste de velours courte et collante, une ceinture pour le couteau et les pistolets, des culottes bouclées au-dessous du genou et sur les jambes une peau de bête traversée par les cordes auxquelles est attachée la sandale, ce qu'on appelle *cioccia* (prononcez *tchiotchia*); le tout se complète par le chapeau traditionnel, terminé en pointe ronde, et par un manteau que ces bandits savent draper à merveille, je veux dire à souhait pour la joie du peintre. Les femmes ont sur

la tête une serviette ouvrée, posée à plat et qui pend sur le dos, un riche tablier rayé de tons éclatants, une veste brodée, une jupe voyante, du corail, des bijoux, du clinquant d'or et d'argent. Elles portent aussi la *cioccia* ou bien des mules à hauts talons. Au nombre de ces femmes de brigands, il s'en trouvait deux qui eurent leur liberté et qui devinrent célèbres comme modèles. Elles s'appelaient Maria Grazia et Teresina : on les voit poser dans presque toutes les peintures de Schnetz et de Robert, notamment dans l'*Enfance de Sixte-Quint*, de Schnetz; dans l'*Improvisateur* et la *Madone de l'Arc*. Voilà des tableaux tout faits, dira-t-on? Oui; mais encore faut-il choisir parmi ces figures, distinguer parmi ces attitudes élégantes ou hautaines, comprendre ces natures énergiques en qui réside un sens droit et même un fonds honnête, conserver de la grâce dans cette fierté, exprimer enfin la trempe de ces caractères primitifs, et cela avec tous les moyens de la peinture, le contour, le ton local, la lumière et l'ombre, le fond, les accessoires. Sans doute le motif est bientôt trouvé : ce sera le brigand qui veille sur sa femme endormie, ou une famille de brigands alarmée par le retentissement lointain d'un coup de fusil, ou le bandit qui meurt auprès de sa femme au désespoir, ou bien un couvent de religieuses envahi à main armée, ou bien encore un brigand en prière devant la madone, car le crime est, à Rome, aussi dévot que la vertu; mais ces tableaux d'une invention facile, avec quelle vigueur ils sont accentués! Plutôt que de faiblir dans ses contours, Robert les accuse à outrance; il semble les sculpter sur la toile, non pas avec le pinceau, mais avec son instrument de graveur, le burin. Plutôt que d'être mou, il devient sec et ligneux. Sa couleur est exaltée, sa lumière brûlante, et là où d'autres songeraient à tempérer la violence des tons, et adouciraient l'âpreté des contrastes, il ne songe, lui, qu'à tout rendre sans ménagement, à tout dire sans réticence, et il arrive, malgré les localités triomphantes du costume, à composer une harmonie sauvage, comparable aux fanfares heurtées de la musique guerrière.

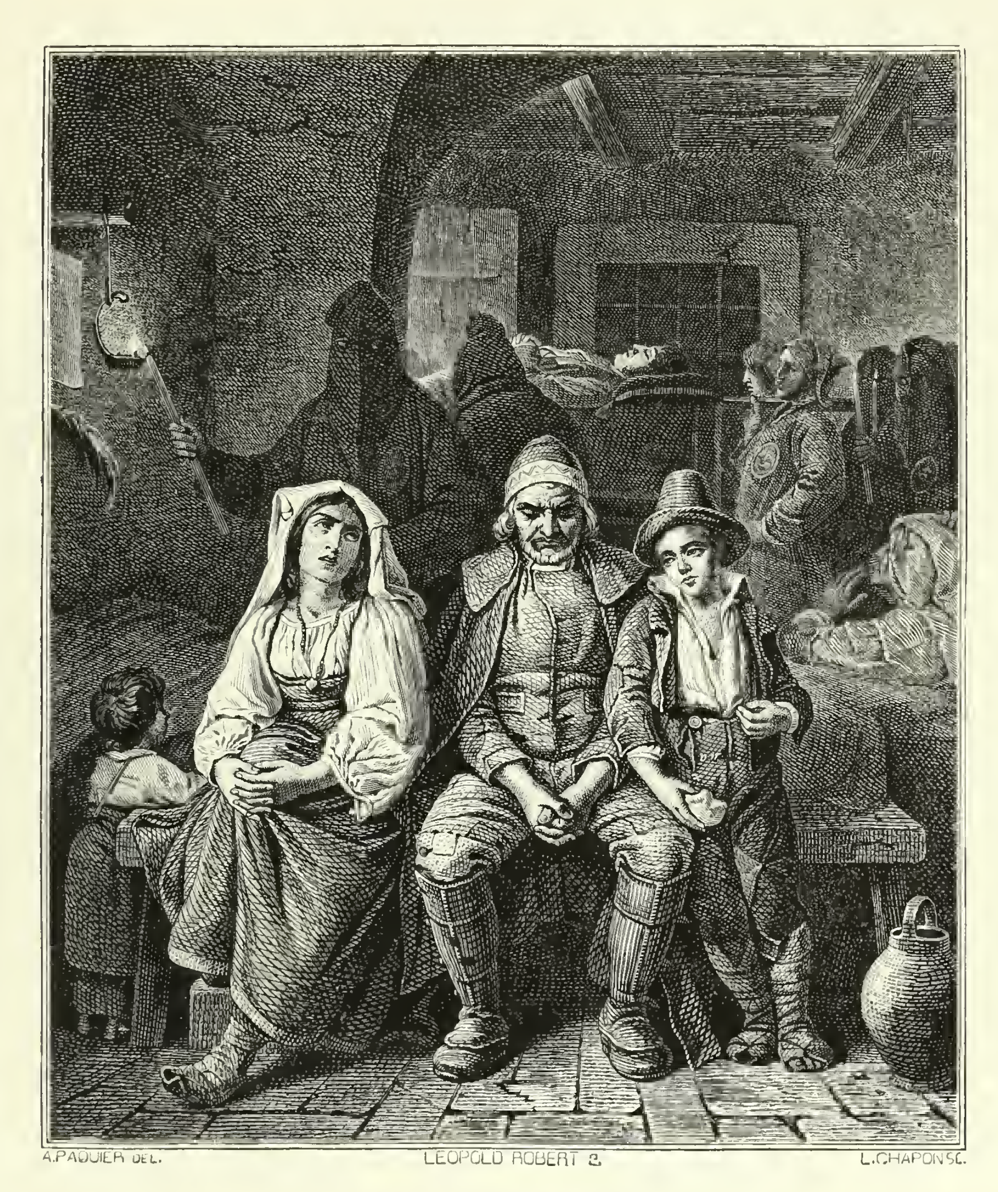
Robert fit à Rome une exposition publique et générale de ses peintures; mais laissons-le parler ici lui-même :

« Je n'ai jamais eu de savoir-faire pour me présenter aux amateurs qui viennent en grand nombre à Rome, et ma timidité était si grande alors qu'elle me fit beaucoup de tort. Cependant un artiste m'amena un jour M. le colonel de La Marre, qui habitait Rome. Mes tableaux lui plurent : il conduisit chez moi ses amis et connaissances, et le succès le plus singulier suivit. Il était temps qu'il arrivât; car j'avais déjà été obligé d'engager M. de Roullet à continuer de m'aider quelque temps pour me faire passer l'hiver. C'est à compter de cette époque que la fortune m'a regardé d'un œil favorable. Enfin, au bout de quelques mois, je me trouvais en position d'engager mes parents à m'envoyer mon jeune frère, qui déjà était employé dans une petite branche d'horlogerie. J'avais contracté une dette considérable avec ma famille et une autre aussi avec M. de Roullet. Je n'eus pas de repos qu'elles ne fussent entièrement acquittées. C'est pour cette raison que je fis un grand nombre de petits tableaux qui m'en facilitèrent les moyens[1]... »

Le premier usage que fit Robert de ces commencements de fortune fut de s'acquitter, comme on le voit, envers M. de Roullet Mézerac, et d'appeler auprès de lui son frère Aurèle, qui devait, sous sa direction, devenir un bon peintre *d'intérieurs*. Cependant la vogue ayant amené dans l'atelier de Robert beaucoup d'amateurs, un d'eux lui demanda une composition de *Corinne au Cap Misène*. Pour un artiste qui savait voir, mais qui s'était tenu jusqu'alors un peu terre à terre, ce tableau était un écueil. La figure inspirée de Corinne ne pouvait être posée par une femme de Sonnino; il fallait s'élever, ici, de l'observation puissante de la nature à la hauteur d'une création. Robert essaya; mais il ne put achever sa peinture selon les données du sujet. Vingt fois il voulut crever sa toile, se sentant dominé outre mesure par le naturalisme de ses modèles. Sa Corinne trahissait toujours la noble vulgarité de Maria Grazia, et d'ailleurs comment peindre Oswald, en son costume moderne et anglais, avec ces bottes molles dont Gérard l'avait bravement ajusté? Léopold y renonça, et son tableau devint ce qu'il est : l'*Improvisateur napolitain*. La figure de Corinne fut grattée au rasoir très-adroitement, avec l'expérience que donne l'habitude des *repentirs*, et elle fut remplacée par celle de l'improvisateur et du jeune pêcheur qui l'écoute.

[1] Lettre de Léopold Robert à M. Marcotte, de Rome, le 24 juin 1830.

Pendant qu'il était préoccupé de cette Corinne impossible, Léopold Robert avait fait un voyage à Naples. Il visita les iles enchantées d'Ischia et de Procida, le Cap Misène, théâtre obligé de son héroïne, puis les étuves de Néron, ensuite le Vésuve, et il parle de tout cela dans sa correspondance non sans beaucoup d'animation, de vérité et de couleur; j'ajoute avec un talent de style qui est assez rare chez les artistes.



LA MORT DU FILS AINÉ

Ce qui le frappa d'abord à Naples, ce fut le peuple et ce qu'il présente de si étonnamment pittoresque.

« On ne sait vraiment où l'on est quand on est arrivé, tant la masse qui grouille dans la saleté des rues est déguenillée. Fiacres, chariots attelés de bœufs, ânes, vaches à lait, troupeaux de chèvres avec leurs sonnettes, bêtes et gens, crieurs de poissons, moines blancs et noirs, chaussés et déchaussés, tout cela roule, court, claque, crie, tonne; et par-dessus le marché, les gens de métier sont installés à leurs portes dans les rues et ne se dérangeraient pas pour un empire... Quant à des peintres et sculpteurs modernes, où sont-ils? On dirait, en vérité, qu'il n'y a plus d'artistes que les marchands de fruits et de fleurs. Rien n'est joli comme les boutiques de melons d'eau, rien n'est curieux comme ces lazaronis courant avec des paniers de raisins et de figues sur la tête. Tout

cela est ajusté avec un goût charmant, et le frais édifice est orné de fleurs et de feuillages, comme si c'était de la main d'un artiste. Il n'y a qu'à copier. Rome n'a pas l'énergie toujours harmonieuse de Naples. Ce qu'il y a ici de ravissant, c'est la douceur et l'ondulation des lignes du paysage. Partout l'horizon est enchanteur [1]. »

C'est ainsi que Robert dessinait, peignait avec sa plume les tableaux qu'il allait modeler sur la toile. *Il n'y a qu'à copier,* disait-il, et peut-être que naïvement il le croyait; mais il y avait autre chose à faire, je veux dire qu'il y avait à dégager la beauté de ces modèles que d'autres eussent trouvés vulgaires; il y avait à les mettre dans leur plus beau jour, à exprimer par eux un sentiment élevé ou une beauté morale; il y avait enfin, pour ainsi dire, à retrouver les titres de noblesse de cette population issue des anciens Grecs, et qui semble conserver dans sa déchéance un souvenir confus de la majestueuse antiquité.

A cette époque de sa vie, le peintre était grave et réfléchi; mais il n'était pas encore triste. Naples lui souriait, et il s'abandonnait avec délices à la contemplation de cette contrée heureuse où tout est spectacle, où les travaux mêmes de la terre ont un air de fête. Il vit passer un jour le pèlerinage à la Madone de l'Arc, qui a pour but d'appeler sur les champs labourés la bénédiction de la Vierge, et tous les tableaux qui avaient passé devant ses yeux ne firent bientôt dans sa tête qu'un seul tableau. Décrire cette toile célèbre, le *Retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc*, c'est peindre les mœurs, la physionomie, le caractère des peuples de l'Italie méridionale. En véritable artiste, Robert a écarté de la scène les détails qui l'eussent encombrée, les épisodes qui auraient pu l'avilir. Il n'a rien créé, sans doute, mais il a imité avec une intelligence rare, avec ce genre d'intuition profonde qui, à travers les surfaces de la nature, en pénètre l'essence. Au lieu d'une multitude d'hommes et de femmes, il n'a représenté qu'une douzaine de personnages; mais chacun de ces personnages est typique. L'enfance, l'adolescence, la jeunesse, la virilité, la majesté dans la grâce, l'élégance dans la force, l'ardeur du plaisir, la silencieuse émotion de l'amour, la beauté calme, la vieillesse souriante sont personnifiés là par autant de figures. Sur un char traîné par deux grands bœufs sont groupés deux jeunes filles et trois jeunes garçons, tenant des images de la Madone ou des thyrses entrelacés de feuillages, de fruits et de fleurs. En deçà du char, deux femmes dansent, l'une en frappant sur un tambour de basque, l'autre en déployant son tablier. Un lazarone danse avec elles en s'accompagnant des castagnettes, le tout au son d'une mandoline que tient un improvisateur assis sur le char (le même qui figure dans l'*Improvisateur napolitain*); à droite, deux enfants ouvrent la marche, le plus âgé frappant en cadence une crécelle de marteaux. Au fond du tableau, on aperçoit les montagnes baignées dans une atmosphère lumineuse, des terrasses, des *villas*, des couvents qui dominent la mer, et le Vésuve qui respire à peine. Ainsi par un petit nombre de personnages choisis, Robert a prétendu représenter la foule, exprimer les sentiments, les habitudes, la manière d'être d'un peuple entier. Il a fait en peinture le travail qu'aurait dû faire un sculpteur. Loin de précipiter le mouvement, il l'a mesuré comme s'il avait dû composer un bas-relief. Mais aussi quelle grandeur dans l'allure de ces deux danseuses rustiques! Quel heureux balancement des lignes générales, et comme l'énergie de tous les accents remplace bien l'animation excessive, la passion, l'ivresse, l'enthousiasme délirant qu'une vérité scrupuleuse aurait exigés! A la place de la pure réalité, l'artiste a mis un emblème vivant, et à force de saisir et d'étreindre chacun de ses modèles, il en a fait, non pas seulement des portraits, mais des types.

Envoyé au Salon de 1827, le *Retour du pèlerinage à la Madone de l'Arc* y fut remarqué, admiré par quelques-uns, critiqué par d'autres comme entaché de réminiscences flagrantes, par exemple dans une des danseuses qui rappelait trop une statue antique du Vatican. On trouvait meilleurs ses petits tableaux, ceux qu'il disait lui-même plus faciles à composer parce qu'ils comportaient *une seule idée.* Plusieurs se trouvaient à ce même Salon de 1827 : les *Filles d'Ischia au rendez-vous*, l'*Ermite recevant des fruits d'une jeune fille*, une *Pèlerine pleurant sur son enfant;* ce dernier morceau était poussé à l'expression. De ces petits tableaux on pouvait dire ce que Gérard écrivait au sujet d'une *Mère pleurant sur le corps de sa*

1 Lettre datée de Naples, du 25 mai 1821, citée par M. Feuillet de Conches.

jeune fille exposée, peinture qu'il avait commandée à Léopold Robert : « Votre composition est simple, noble et touchante. J'ai revu avec plaisir ces costumes qui, heureusement pour moi, n'ont pas changé... D'après ce dernier ouvrage, je crains (franchement) que vous n'adoptiez une manière trop rude, non par l'excès du fini, mais parce que les contours semblent peints à sec. Les plis de la manche de la mère ont trop de raideur et la tête est peut-être trop virile. Je suis ennemi de la beauté systématique; mais dans



MERE PLEURANT SUR LE CORPS DE SA JEUNE FILLE. Collection de M. Gérard.

toutes les classes et à tous les âges, il y a, surtout chez le peuple que vous savez peindre, un genre de beauté relative que vous pouvez mieux que d'autres découvrir et retracer... » Cette appréciation répondait à une lettre de Robert ainsi conçue :

C'est avec un sentiment bien vif de reconnaissance, Monsieur, que je viens, en vous faisant remettre le
» second tableau que vous m'avez fait l'honneur de me demander, vous témoigner combien cette marque
» réitérée de votre bienveillance et l'intérêt que vous voulez bien porter à mes ouvrages m'a flatté et m'a
» rempli de ce courage si nécessaire lorsqu'on cherche à faire de nouveaux pas dans la carrière difficile
» des arts. Mais, tout en en jouissant par la vanité la plus permise à un artiste, je suis dans l'appréhension
» de n'avoir pas réussi à vous interesser, je ne dirai pas autant que j'en aurai le désir, mais autant que mes
» facultés me l'ont permis. Il y a tant d'artistes de talent actuellement à Rome qui traitent le genre avec
» succès, qu'il devient très-difficile de trouver des sujets originaux et des costumes qu'on n'ait pas vus, ce
» qui met presque une impossibilité à conserver de la part du public la même attention et cette approbation
» que les artistes attirent sur leurs ouvrages par la nouveauté quelquefois bien plus que par le mérite seul.

» Quoi qu'il en soit, ce mérite peut exister, ce me semble, dans tous les genres, et dans la quantité de
» tableaux que l'on fait, il y en a toujours que l'on place au premier rang, et qui reçoivent pour cette
» raison des applaudissements unanimes. Pour prouver ce que j'avance je n'aurais qu'à citer vos beaux
» ouvrages, Monsieur; mais la crainte de blesser votre modestie m'empêche de m'étendre davantage sur ce
» sujet.

» C'est mon ami, M. de B...., qui est chargé par moi, Monsieur, de vous remettre le petit tableau qui
» représente une mère pleurant sur le corps de sa jeune fille. C'est un usage généralement répandu dans
» les États du Pape que, aussitôt après la mort des habitants, on expose leurs corps dans leurs maisons
» avant que les confréries ne les emportent dans leur dernière demeure. Dans les montagnes, cet usage est
» bien plus pittoresque à cause des costumes; j'en ai été témoin plusieurs fois, et j'ai vu le sujet que j'ai
» représenté. Si j'apprenais que ce tableau vous satisfît, Monsieur, ma joie serait entière, et si vos grandes
» occupations vous empêchent de me faire vos observations dans une lettre, je vous supplie de les
» communiquer à M. de B...., qui ne manquera pas de me les faire connaître. J'aurais voulu trouver plus
» tôt l'occasion de vous faire, Monsieur, mes remerciements empressés. J'espère, au prochain Salon,
» pouvoir de vive voix vous dire, Monsieur, combien je me trouve honoré des marques que j'ai reçues de
» votre bienveillance; je vous prie, Monsieur, de vouloir bien me la conserver.[1] »

Robert avait conçu dès lors la pensée de caractériser par quatre tableaux les quatre saisons et les principaux peuples de l'Italie. La *Madone de l'Arc* représentait Naples et le printemps; les *Moissonneurs dans les marais pontins* devaient représenter Rome et l'été; Florence ou la campagne des environs serait le théâtre d'une scène de *Vendanges* qui symboliserait l'automne et la Toscane; et le *Carnaval de Venise* servirait de thème à la peinture du peuple vénitien et de l'hiver. Ce fut au Salon de 1831 que parurent les *Moissonneurs*, et l'admiration qu'excita ce tableau fut de l'enthousiasme. Les gravures qui en ont été faites par Zachée Prevost, Joubert et autres, surtout le petit chef-d'œuvre de Mercuri, d'après lequel a été gravé le bois qui accompagne la présente biographie, nous dispenseront cette fois des fatigues d'une description. Toutes les opinions s'accordèrent pour applaudir : les classiques vantaient Robert parce qu'il était un élève de David et un dessinateur plein de fermeté, de correction, de caractère; les romantiques le revendiquaient comme un des leurs, parce qu'il relevait directement de la nature et qu'il avait su trouver de la noblesse autre part que dans les héros grecs, dont on voulait alors être *délivré* à tout prix. Paris entier accourut et fut charmé. Le vieux Lethière pleurait de joie en voyant l'Italie si fortement restituée ; le baron Gérard se félicitait d'avoir prévu l'avenir de Robert, et il en avait le droit, car il l'avait assisté de très-bonne heure avec cette délicate générosité dont il avait le secret... Et pourtant qu'était-ce donc que le tableau des *Moissonneurs?* La simple représentation d'une des scènes les plus ordinaires de la vie champêtre : des montagnards, descendus dans la plaine pour y faire la moisson, se rassemblent autour du chariot rustique qui porte le maître du champ et sa famille. Ainsi pas d'action, pas de drame; un sujet familier, un intérêt vulgaire, une imitation, rare et passionnée il est vrai, mais enfin une pure imitation de la nature, sans conception apparente. Et pourtant ce n'était pas au hasard que le peintre avait réuni là les plus beaux types humains : sous cette admirable restitution de la physionomie antique, il y avait une pensée plébéienne, une volonté instinctive de relever la simple nature, de montrer qu'en elle étaient la majesté, la grâce, l'énergie, les plus nobles caractères de l'humanité. Les héros d'Homère n'avaient pas plus de dignité que ces moissonneurs à l'attitude fière, à la pantomime naïve comme celle d'Holbein, forte comme celle de Poussin; il se trouvait que ces paysans avaient la poitrine de Neptune et les reins de Mérion. Voilà ce qui tenait lieu d'action et de drame; il suffisait de cette poétique intention pour faire du tableau de Robert autre chose qu'une imitation flamande, et pour élever au rang des plus belles pages de l'histoire une peinture de genre où des garçons de charrue étaient aussi beaux que les dieux de l'Olympe.

[1] Lettre de Gérard à Léopold Robert, du 13 novembre 1826.

En même temps que les *Moissonneurs*, Léopold Robert avait envoyé au Salon de 1831 un tableau qui demeura presque inaperçu, du moins pour la foule, l'*Enterrement d'un aîné de famille chez des paysans romains*. Toutes les qualités de Robert s'y trouvaient à leur plus haute puissance, et dégagées de ses défauts habituels, qui sont l'apprêt trop visible de la composition, des contours secs, des ombres durement cernées, une couleur cuite et opaque. L'exécution de l'*Enterrement* était supérieure à celle des *Moissonneurs*, moins pesante, moins stantée, plus souple. D'abord les attitudes n'ont rien de prémédité dans ce tableau ; l'effet



A. PAQUIER DEL. LEOPOLD ROBERT PINX.

LES PÊCHEURS DE L'ADRIATIQUE

n'y sent point l'arrangement ni l'artifice ; l'ordonnance en est simple, et trouvée sans paraître péniblement cherchée, comme elle l'est en général chez Robert. Une famille romaine, le père, la femme et le plus jeune fils sont assis sur un banc accoté au lit mortuaire d'où le cadavre de l'aîné de la famille vient d'être enlevé. Ils tournent le dos au cortége funèbre qui passe dans le fond du tableau, conduit par des pénitents, et tandis que l'un de ces pénitents, encapuchonné, allume son cierge à la lampe funéraire, un rayon de la lumière extérieure éclaire le visage découvert du mort qui va franchir le seuil. Toute la scène est empreinte d'une tristesse contenue et profonde, sans cris, sans gestes, sans larmes, et la tête du père, pétrifiée par la douleur, de ce père doublement frappé dans l'aîné de sa race, est une des plus belles choses de la peinture moderne,

une tête plus admirable, à mon sens, que celle du *Marcus Sextus* de Guérin ou de l'*Ugolin* de Reynolds, parce qu'il n'y a pas trace de sentiment mélodramatique. Mais la beauté de ce tableau, qui nous paraît sans reproche, et qui est le chef-d'œuvre de Robert, disparut éclipsée par l'éclatant succès des *Moissonneurs*, œuvre plus saisissable, plus facile à comprendre et à *voir* pour le grand nombre.

Appelé en France par les lettres de ses amis et par le désir bien naturel de se retrouver dans un pays où ses ouvrages recevaient un tel accueil, Robert vint à Paris avec son frère Aurèle, à l'époque même du Salon, en 1831. Il fut reçu à Paris affectueusement par M. Marcotte d'Argenteuil (depuis directeur général des eaux et forêts), qui ne l'avait jamais vu, mais qui entretenait dès longtemps avec lui une correspondance amicale, devenue peu à peu très-suivie et très-intime. L'arrivée de Robert éveilla la curiosité des salons et il se vit dès les premiers jours très-recherché; mais cette admiration bruyante, ces disputes soulevées à son sujet entre deux écoles dont l'une avait été son berceau, la nécessité de se produire dans le monde, tout cela l'eut bien vite effarouché, lui si ombrageux, si sauvage et si gauche. M. Delécluze, qui le vit beaucoup alors, raconte que Robert était fort embarrassé par les éloges qu'on lui prodiguait tout haut, et que le moyen sûr de lui être agréable était de ne lui parler ni de son art ni de son talent.

Au surplus, il avait au fond du cœur une blessure qu'il tenait cachée, bien qu'il en eût laissé voir quelque chose à M. Marcotte, dans ses lettres d'ailleurs très-vagues sur ce point. Depuis trois ou quatre ans il connaissait une femme aimable qui portait un grand nom et qui joignait au lustre de son rang le prestige du malheur : c'était la princesse Charlotte Napoléon, fille du roi Joseph, qui vivait à Rome avec sa mère, et qui était mariée à son cousin Napoléon, fils aîné de Louis et de la reine Hortense. En 1831, cette famille exilée habitait Florence, et Robert les avait revus avant son voyage à Paris. L'existence de la princesse avec sa mère et sa parente, Mlle Juliette de Villeneuve, était simple et retirée. On parlait des choses d'art, on s'en occupait beaucoup, et la princesse, qui savait dessiner, se plaisait à prendre les conseils de Robert, à l'entendre causer peinture et à lui voir faire des croquis au crayon ou à la plume, durant les longues soirées, sous la lampe. Elle entreprit même, en collaboration avec son mari et Robert, une suite de compositions pittoresques. Napoléon lavait les paysages à l'encre de Chine ou à la seppia; Robert les ornait de ces figures qu'il savait par cœur, moines, paysans, pêcheurs, et la princesse transportait le tout sur la pierre lithographique [1]. Il s'établit de la sorte entre Robert et le jeune ménage des relations constantes, familières et une intimité qui triompha insensiblement de la sauvagerie du peintre, effaça les distances et lui fit entrevoir ce qu'il y a de douceur dans l'abandon et les bonnes grâces de la vie privée. Survint un événement tragique. Napoléon ayant reçu la visite de son jeune frère Louis (celui qui est aujourd'hui empereur), qu'on avait renvoyé de Rome comme suspect, se laissa entraîner par lui dans le parti constitutionnel. Les deux frères, en allant rejoindre leur mère, la reine Hortense, qui fuyait les Romagnes soulevées, passèrent par Pérouse, Foligno, Spolète, et furent accueillis avec des démonstrations qui, de plus en plus, les engagèrent dans la révolte. Tout à coup Napoléon mourut, et sa mort, dont la cause était mystérieuse, surprit tous les siens. On parla de fièvre jaune, de duel, de poison... Léopold Robert dut faire pour la princesse un portrait de son mari en s'aidant d'une miniature et de ses souvenirs. Ces circonstances le rapprochèrent naturellement d'une femme pour laquelle il avait déjà une inclination secrète qu'il ne s'était pas avouée à lui-même, et que la princesse était bien loin de soupçonner. Admis plus avant que jamais dans sa confiance, témoin de ses larmes, confident naïvement accepté de ses pensées et de ses douleurs, il comprit le sentiment que cette femme lui avait inspiré, il sentit que l'amitié était devenue en lui une passion profonde, et très-éloigné de croire que les préférences d'un artiste supérieur fussent un honneur pour tout le monde, il mesura avec effroi l'intervalle qui le séparait de la personne aimée, lui si humble d'origine et encore si rustique. « L'extérieur, chez Robert, n'avait rien de séduisant pour qui le connaissait peu, dit M. Feuillet de Conches, ami de Robert. C'était un homme petit, grêle, d'un aspect lourd et sans distinction. A ses vêtements de couleur foncée, étroits,

[1] Il y a, dit M. Feuillet, une douzaine de planches, imprimées chez Salucci. Elles portent les trois noms des auteurs : *Napoléon, inv.; Robert, fig.; Charlotte, lith.*

exactement boutonnés, à son chapeau rabattu sur les yeux, à sa grosse tête enfoncée dans les épaules, à son air gauche et refrogné, au timbre timide de sa voix, on reconnaissait un caractère peu expansif, un esprit soucieux. Partout il prenait la dernière place et le dernier rôle. Comme tout homme à pensée unique, il respirait l'ennui... Mais s'il ouvrait la bouche, sa parole, quoique embarrassée, peignait d'un mot bref et juste. Se sentait-il à son aise, le nuage qui obscurcissait son front se dissipait, et qui avait causé avec lui



JEUNES GENS (Dessin de la collection de M. Mabérault.)

finissait par lui trouver je ne sais quoi de fin et de vrai, de sensible, d'aimant et de triste, digne à la fois de sympathie et de respect [1]. »

Tel était l'homme qui avait conçu l'amour dont nous parlons, et cet amour le possédait tout entier lorsqu'il vint à Paris. On juge qu'il eut bientôt hâte de quitter une ville où sa mélancolie était si déplacée, et dont le bruit l'étourdissait. Il reçut avant de partir la croix d'honneur des mains du roi, et il eut la petite satisfaction

[1] *Léopold Robert, sa Vie, ses Œuvres et sa Correspondance.* Paris, Amyot, 1848.

d'apprendre que la liste civile lui achetait son tableau des *Moissonneurs* au prix de 8,000 francs. Déjà la *Madone de l'Arc* était entrée au Luxembourg pour la modeste somme de 4,000 francs, et encore grâce aux instances du baron Gérard. Mais les questions d'intérêt n'avaient plus rien qui pût toucher Robert; son âme était à Florence. Il y retourna au mois de décembre 1831, en passant par Neufchâtel; son séjour à Florence fut de courte durée. La princesse Charlotte s'y trouvait; il la vit presque tous les soirs pendant deux mois, mais il eut le courage de fuir sa présence pour se réfugier à Venise. « En y pensant bien, écrit-il à Marcotte, j'aime mieux quitter Florence : *il y a une épine qui m'y pique; peut-être à distance la sentirai-je moins*. »

A Venise il n'abandonna ni son art ni sa pensée; mais l'un ne lui servait plus qu'à réprimer l'autre. Durant les trois années qu'il y passa, il ne fit que deux ou trois petits tableaux, entre autres la *Mère heureuse* pour M. Marcotte, une répétition des *Moissonneurs* pour le comte polonais Raczynski, établi à Berlin, et son fameux tableau des *Pêcheurs de l'Adriatique*. Celui-ci était une des quatre Saisons qu'il avait projetées à Naples, et il devait y caractériser l'Hiver et le peuple vénitien. Robert ayant dû bientôt renoncer à ce *Carnaval de Venise* qu'il avait commencé, et dont l'idée était maintenant si peu d'accord avec son cœur, il s'agissait de peindre le départ des pêcheurs pour la pêche au long cours. Le peintre fit deux compositions. La première était obscure et pouvait indiquer une arrivée aussi bien qu'un départ; elle présentait d'ailleurs des lignes malheureuses, toutes les figures étant au même niveau, tandis que dans la *Madone de l'Arc* et les *Moissonneurs*, l'ordonnance pyramidait à merveille. On connait la dernière composition des *Pêcheurs :* le peintre y a dévoilé toute l'amertume de sa tristesse. Il a prêté à ses figures le sombre désespoir qu'il portait au fond de son âme. Le patron d'une de ces grandes barques de pêche qui vont jusqu'en Chypre, jusqu'en Égypte, a rassemblé son monde pour le départ, et de la main il montre l'horizon. Les matelots qui l'entourent sont diversement beaux, mais tous graves et fiers; les femmes, jeunes ou vieilles, sont belles, chacune dans leur caractère. L'expression de la jeune mère, qui semble attristée par le pressentiment des dangers que va courir son mari, est d'une profondeur de mélancolie qui touche au sublime. Admirable aussi est l'expression de l'aïeule, qui fixe un regard découragé, non sur la mer où vont s'embarquer ses petits-enfants, mais sur le sol du rivage qui sera sa tombe. Il n'y a qu'un artiste à la veille de mourir qui puisse voir dans son imagination des personnages aussi désolés, une scène aussi navrante.

Léopold Robert était allé chercher ses modèles dans l'île de Chioggia, ancienne résidence des doges, où la population est superbe et le costume original. Il avait peint sa toile dans un atelier du palais Pisani, sur le Grand-Canal, où il ne recevait personne, si ce n'est Aurèle son frère, Joyant son ami, le peintre par excellence des vues de Venise, et M. Odier, élève d'Ingres et fils du financier génevois, qui était alors régent de la Banque de France. Ce dernier était un esprit ouvert, plein d'entrain et de verve; lui seul soutenait Robert, lui remontait le moral et l'arrachait de temps à autre à ses tristesses noires. Malheureusement cet aimable compagnon partit pour Florence au mois de juin 1834. Depuis cette époque, Robert devint de plus en plus sombre : « Si j'envisageais l'existence comme un grand bien, écrivait-il, j'aurais probablement l'esprit plus affecté; mais il n'en est pas ainsi, et je trouve le sort de ceux qui reposent assez heureux, surtout quand la vie leur a été bonne. Dieu me préserve de désirer la mort!.. »

Son tableau fini, Robert l'exposa d'abord à Venise, où il eut un succès d'enthousiasme, en dépit de quelques jaloux; il l'expédia ensuite à Paris, mais la douane retint la caisse à Lyon, et elle n'arriva chez M. Marcotte que trois jours après l'ouverture du Salon de 1835, de sorte que le tableau ne put être présenté au Louvre. Mais presque en même temps que le tableau des *Pêcheurs*, arrivait à Paris la nouvelle que Robert s'était tué! C'était le 20 mars, jour anniversaire du suicide de son frère Alfred, que Léopold s'était coupé la gorge avec son rasoir... Il faut ici donner place au touchant et naïf récit d'Aurèle Robert :

« La veille de sa mort, nous étions réunis le soir comme de coutume dans la chambre de nos *padroni di casa* (de nos hôtes), avec MM. Fortique et Joyant. Léopold était encore plus triste qu'à l'ordinaire, et il ne prit aucune part à la conversation générale. J'affectais de paraître gai, mais par moments je sentais les forces m'abandonner, autant par inquiétude que par besoin de sommeil.

Ses yeux étaient sans cesse fixés sur les miens, et souvent il me demandait ce que j'éprouvais. Nous sortîmes enfin, et dans ce moment il me recommanda d'entrer dans sa chambre en montant vers la mienne ; ce n'était pas son habitude, parce que Léopold se couchait ordinairement de bonne heure. Lorsque j'entrai chez lui, il m'attendait pour m'offrir un verre d'eau sucrée à la fleur d'orange, dans l'intention de favoriser mon sommeil, et il me tendit la main avec une expression tendre et triste qui maintenant me déchire le cœur… Le matin, je me levai un peu tard, et Léopold, contre son habitude, monta jusqu'à ma chambre et me demanda ce que je lui conseillais de faire et s'il devait partir. Comme nous avions souvent parlé de ce voyage, de ses chances, de ses avantages ; comme je savais que tous ses amis lui avaient conseillé de le faire, je ne vis dans cette question de Léopold qu'une



LÉOPOLD ROBERT pinx — L. CHAPON sc.

LES MOISSONNEURS.

preuve nouvelle du peu de fixité qu'il y avait dans ses idées et ses résolutions, et je me bornai à lui répondre que je m'en référais à lui. « Eh bien ! je pars, » dit-il ; puis, après un moment de réflexion, il fait quelques pas pour entrer dans la chambre de M. Fortique, avec lequel il aurait pu se mettre en route le lendemain. Il s'arrête, il revient, il retourne ; puis, revenant encore tout à coup, et comme entraîné par un mouvement involontaire qui fut sans doute l'arrêt de sa mort, il me dit : « Avant de me décider, il faut que j'aille dire deux mots en bas. » Il descend avec rapidité en me criant : « Aurèle, voilà ton tailleur qui monte. » En effet, je suis forcé de m'arrêter quelques instants avec cet homme, puis je descends. Joyant était à déjeuner dans la chambre de ces dames, et là je ne pus m'empêcher de témoigner l'inquiétude que me causait la situation de Léopold, qui, à ce que j'appris en cet instant, était allé à l'atelier. Comme nous avions l'habitude constante d'y aller et d'en revenir ensemble, son départ me surprit et, sans savoir pourquoi, j'y courus plus vite que de coutume. En chemin, je m'aperçus que j'avais la clef de l'atelier dans ma poche. Il n'aura pu entrer, me dis-je, où sera-t-il ? En ce moment, il arriva qu'au détour d'une rue, un malheureux chien vint se

jeter dans mes jambes en aboyant, et de cet instant un pressentiment funeste s'empara de moi. Tout troublé, j'arrive au palais Pisani ; je demande à notre vieille servante si mon frère y est.— Oui. — Par où est-il entré ? — Il a donné le tour. Je donne le tour; je trouve la porte fermée... Un trait de lumière m'a frappé ; tout mon sang se met en mouvement ; je fais une courte prière pour demander à Dieu du secours, et je revole à la première porte, que j'essaie encore d'ouvrir avec ma clef... Je frappe, j'appelle... Rien ! Je m'élance comme un furieux sur la porte, que je brise avec effort ; je traverse un petit vestibule, j'enfonce la seconde porte comme la première... Grand Dieu ! quel coup de foudre ! mon pauvre Léopold étendu la face contre terre, au milieu d'un lac de sang... ! »

Lorsqu'on apprit à Paris la mort de Léopold Robert, les femmes désirèrent qu'il se fût tué par amour. Une dame fit imprimer une brochure où elle prétendait expliquer ce suicide par un récit romanesque dans lequel se reconnaissait d'ailleurs la délicatesse des intuitions féminines. Une autre dame, mistress Trollope, publia que Robert avait succombé à un désespoir religieux, par suite de la faiblesse qu'il avait eue d'abjurer sa communion. D'autres, plus clairvoyants, virent dans cette mort violente le découragement suprême d'un artiste qui ne pouvait se tenir sans vertige à la hauteur où on l'avait placé, et qui était accablé de son triomphe. Ce qui est certain, c'est que Robert nourrissait dans son cœur, ou plutôt dans son imagination malade, une de ces passions obscures, silencieuses, qui, à l'âge où il était parvenu, sont dévorantes. Il est vrai de dire aussi qu'on lui avait fait un rôle au-dessus de ses forces, et qu'il dut être sérieusement effrayé d'être mis sur la ligne des grands peintres créateurs, lui qui devait sa gloire au seul principe de l'imitation, à l'originalité fortement sentie des costumes et des modèles. Toutefois, s'il appartenait au romantisme par ce côté, il se rattachait également à la famille des autres maîtres pour avoir su imprimer à son imitation un caractère si élevé et un style si personnel, pour avoir prêté à ses figures la physionomie morale de son âme, pour avoir, enfin, transfiguré de simples pêcheurs jusqu'à leur faire exprimer ce qui l'eût rendu le plus fortuné des hommes et ce qui le condamnait à la mort : la beauté, l'amour, le désespoir.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.



Gravure faite sur le dessin même de L. Robert (donné par M. Feuillet de Conches).

Musée du Louvre. — *Le Retour de la fête de la Madone de l'Arc.* — *Halte de Moissonneurs dans les marais Pontins.* Ces deux tableaux ont été gravés en grand, à la manière noire et au burin, par Zachée Prévost.

La *Halte des Moissonneurs* a été gravée en petit par Mercuri. Ce fut le journal l'*Artiste*, alors sous la direction de M. Ricourt, qui publia ce petit chef-d'œuvre, dont les épreuves avant la lettre sont aujourd'hui très-recherchées et d'un grand prix. La planche fut bientôt défigurée par une affreuse retouche. Desclaux, Joubert et les frères Varin ont aussi gravé les *Moissonneurs* au pointillé, au trait et au burin.

Femme napolitaine pleurant sur les débris de sa maison, détruite par un tremblement de terre; gravé par Z. Prévost pour la Société des Amis des Arts. Ce tableau est mutilé.

Deux tableaux de Robert, appartenant au roi Louis-Philippe, avaient disparu dans l'émotion populaire de 1848 ; l'un, l'*Improvisateur au cap Misène*, a été coupé en morceaux par quelques vandales. Il a été heureusement gravé par Prévost et par Joubert; l'autre, l'*Enterrement d'un fils aîné de paysans romains*, avait souffert; mais il a été sauvé et il figurait dans la vente du roi Louis-Philippe, en 1851.

La famille Marcotte, à Paris, possède plusieurs dessins de Léopold Robert et quelques tableaux : *les Pêcheurs de Grenouilles;* — *Jeune fille de Sonnino;* — *Ermite trouvé mort;* — *Deux jeunes filles de San Donato.*

Musée de Nantes. — Collection Clarke de Feltre. — *Les Pêcheurs de Grenouilles.* Ce tableau a été pour la première fois gravé sur bois dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

L'Ermite du mont Epomer, tableau signé et daté de Rome, 1827.

Les Baigneurs de l'Isola di Sora, Rome, 1827.

Une religieuse debout; étude, 1821.

Musée d'Avignon. — *Portrait d'un ami du peintre.* Essai de peinture de Léopold Robert, en 1813, année où il abandonna la gravure.

Paris. — *Pèlerin reçu à la porte d'un couvent.* Appartenant à Mme Schickler.

Le *Départ du Pêcheur de l'Adriatique.* A M. Paturle. Il a été gravé comme les trois autres, auxquels il fait pendant : les *Moissonneurs*, la *Madone de l'Arc* et l'*Improvisateur*.

Portraits en petit de M. Odier, peintre. A Mme Odier, mère.

Épisode de l'insurrection italienne à Civita-Castellana. A M. de Ganay. — *Pêcheur et Jeune Fille de Procida.* Au même, de grandeur naturelle.

Portrait de Napoléon Bonaparte (mari de la princesse Charlotte). A la famille.

Tête de femme de Sezze. A M. de la Villestreux.

Jeune fille à la fontaine. A M. Dubois.

Pecorari. A M. Casimir Lecomte.

Jeune fille de Procida donnant à boire à un pêcheur. Au même.

Une Fille de Procida au rendez-vous. A M. Édouard Bertin. — Ce tableau a été volé.

Ermite recevant des fruits d'une jeune fille. A M. le comte de Feltre.

Brigand blessé à mort. A M. le duc de Fitz-James.

Jeune Frascatane. A M. Rougemont de Lowenberg.

Femme de Sora pleurant sa fille morte. A M. H. Gérard.

Ce tableau est celui que nous avons fait reproduire dans la présente biographie. Il n'avait jamais été gravé.

Envahissement d'un couvent de religieuses par des brigands. A Mme la maréchale de Lauriston.

Repos de pèlerins dans la campagne de Rome. A la même.

Procession de moines. A M. de Beauvoir.

Berlin — *Jeunes Napolitaines revenant d'une fête.* A Mme la princesse de Souwaroff.

Jeune Grec aiguisant un poignard. Grandeur naturelle. A M. Frédéric Pourtales.

Deux Brigands avec leurs femmes. A M. le comte de Hann. — *Brigand arrêtant une femme.* Au même.

Les Moissonneurs. Répétition inachevée avec changements et en petite proportion. A M. le comte Raczynski.

Tête de jeune fille. Au roi de Prusse.

Costumes de Sorrente. Au sculpteur Rauch.

A Copenhague, le sculpteur danois Thorwaldsen possédait un *Intérieur des ruines de Saint-Paul-hors-les-murs* (Rome). Ce morceau que nous avons vu en 1849 dans le cabinet du fameux sculpteur, fut compris avec tous ses objets d'art, dans la vente après décès de Thorwaldsen qui eut lieu à Copenhague, au mois d'octobre de cette même année 1849 et à laquelle nous assistions; mais il ne nous souvient plus du prix de vente.

Belgique. — *Brigand blessé à mort.* Au roi des Belges. — *Femme de Sonnino et son enfant endormi.* Au même.

Portrait des filles de la comtesse de Celles. Elles sont en costumes de paysannes romaines. A Mme la comtesse de Celles.

Deux paysannes à la fontaine. A M. de Manna.

Diseuse de bonne aventure. A M. Mari.

Angleterre. — *Femme de l'île de Procida.* A M. Phillips.

Pêcheur improvisant. A M. le général Disney.

Danse napolitaine dans l'île de Capri. A M. le marquis Hutchinson.

Deux Brigands. A lord Honson. — *Brigand et sa femme en prières.* Au même.

Tête de jeune fille. A lord Kinnaird, en Écosse.

Portrait de lord Drummond et de deux de ses amis. A lord Drummond.

Vienne. — *Famille de Brigands en alarmes.* Au prince de Metternich.

Brigand mourant. A M. le comte de Schœnbrunn.

Femme de Sora pleurant sa fille morte. Au même. C'est la répétition du tableau qui appartenait au peintre Gérard.

Russie. — *Famille de brigands.* A Mme de Nesselrode, à Saint-Pétersbourg.

Retraite de brigands. A M. le comte Bawlewski.

Deux jeunes Napolitaines. A M. de Gourieff. — *Vieux pâtre des Apennins.* Au même.

Rome. — *Brigand en prières.* Au prince Aldobrandini.

Une Fille de Procida. A M. Snell.

Naples. — *Jeune fille de Frascati.* A M. Falconet. — *Enlèvement de jeunes filles.* A M. de Rothschild. — *Berger romain.* Au même.

Venise. — *Brigand et sa famille dans le creux d'un rocher.* A la duchesse de Berry.

Neufchatel. — *Intérieur de Saint-Paul-hors-les-Murs.* Au Musée de la ville. — *Bœuf romain*, grande étude. Au même Musée — *Femme d'Ischia au désespoir.* A M. Coulon Marval. — *Procession de pèlerins.* A M. Roullet Mézerac. — *Marinier napolitain.* Au même.

Fribourg. — *Eglise souterraine de Saint-Martin-des-Monts*, à Rome, avec figures. A M. le comte d'Affry.

Berne. — *Pèlerin faisant baiser des reliques à des enfants.* A M. Frichès, ancien avoyer.

Vieille femme malade avec ses enfants. A M. Armand de Werdt.

La Chaux-de-Fonds. — *Portrait de Léopold Robert.* A Mme Huguenin-Robert.

Brigand veillant sur sa femme endormie. A la même.

Holdande. — *Deux Pecorari.* Au roi des Pays-Bas.

Vente du baron Gérard. 1837. — *Chevrier dont la chèvre est blessée; une jeune fille qui se lamente.* 1,250 fr.

Vente du roi Louis-Philippe. 1851. — *Apprêts d'un enterrement à Rome*, signé et daté de 1831.

Vente Barroilhet. 1855. — *Intérieur de l'église Saint-Laurent-hors-les-Murs*, de Rome. Toile de 46 centimètres sur 35. 3,500 fr. Cottier.

Vente V. J. 1857. — Le *Brigand blessé.* Ce tableau porte 46 centimètres sur 37. Il provient de la collection de la duchesse de Berry. 4,400 fr.

Nous avons parlé du prix qu'attachent les amateurs aux épreuves de Mercuri, particulièrement à ce qu'il a gravé d'après Léopold Robert. A la vente Thorel (1853) une épreuve des *Moissonneurs*, avant la lettre, dite épreuve d'artiste, avec les noms gravés à la pointe : *Mercurj dis e inc. Parisi.* 1831. Cette epreuve provient de la collection Debois. 361 fr.

A l'exposition de Marseille, en 1861, figurait, sous le no 885,

un tableau de Robert appartenant à M. Tardif, de Marseille.

La famille de Robert possède encore quantité d'esquisses peintes, deux albums de croquis et quelques peintures : l'*Intérieur du cloître de l'Ara-Cœli*, à Rome ; — *Intérieur de la sacristie de Saint-Jean-de-Latran* ; — deux esquisses d'un *Repos en Égypte*.

Léopold Robert a exécuté, en 1831, pour Mme Delpech et pour la maison Goupil, quelques lithographies : l'*Improvisateur* ; le *Prédicateur* ; le *Repos du pâtre* ; la *Mère italienne* ; une *Suissesse* ; *Bergère de Suisse avec son enfant* ; *Brigand napolitain*.

P. S. — Nous avons fait reproduire à la page 11 un dessin de M. Maherault, gravé à l'eau forte par M. Amaury Duval, d'après une composition de Léopold Robert, dont le tableau est exposé en ce moment (avril 1862) à l'Exposition du boulevard des Italiens.

C'est mon ami Monsieur de Beauvoir qui est chargé
par moi Monsieur de vous remettre le petit tableau,
qui represente une mère pleurant sur le corps de sa jeune
fille: c'est un usage généralement répandu dans les états
du Pape qu'aussitôt après la mort des habitants, on
expose leur corps dans leurs maisons avant que les
confréries les emportent dans leur dernière demeure
dans les montagnes cet usage est bien plus
pitoresque a cause des costumes, j'en ai été témoin
plusieurs fois, et j'ai vu le sujet que j'ai représenté
si j'apprenois que ce tableau vous a satisfait
Monsieur ma satisfaction seroit entière
j'ai l'honneur d'être Monsieur avec respect
votre très humble et obeissant serviteur

Léopold Robert

Rome ce 12 septembre 1826

— 113. Via Felice —

Ld Robert Rome 1826

Paris. — Imp. Poitevin, rue Damiette, 2.



École Française. *Histoire, Poésies*

ARY SCHEFFER

NÉ EN 1795 — MORT EN 1858



On ne se douterait guère, en voyant les ouvrages d'Ary Scheffer, ceux du moins qui ont fait sa célébrité, qu'il était originaire de la Hollande. Ses compatriotes ont beau dire, pour le revendiquer, qu'il est né à Dordrecht, et qu'il y reçut sa première éducation de peintre dans la maison paternelle, on pourrait leur répondre qu'en 1795, qui est l'année où Ary Scheffer naquit, la Hollande venait d'être conquise par l'armée de Pichegru et incorporée à la République française; mais il est une raison à leur opposer, plus décisive et plus noble que cette raison tirée d'un fait accompli par la guerre, par la force, c'est que Scheffer n'avait absolument rien qui le rangeât dans l'école de Hollande, tandis qu'il appartenait à la nôtre par tout ce qui la distingue : le talent et l'éloquence de la composition, le sentiment, la pensée. Les Hollandais adorent la nature et ils poussent l'imitation de la réalité et de ses phénomènes jusqu'à ses dernières limites : Scheffer, au contraire, était un poëte, un rêveur, si l'on veut, mais faible, inconsistant, incertain dans le procédé, toujours à la recherche de l'expression, et toujours vulnérable par le côté pratique de son art. Défauts et qualités, tout le rattache à la France, et malgré une certaine dose de germanisme dans ses goûts pour les

poésies symboliques et vagues, il reste Français par la manière dont il les traduit, et, si on peut le dire, par la géographie de ses pensées.

Son père, qui était peintre et qui mourut jeune, lui apprit à tenir un crayon et une palette; mais ce fut la mère de Scheffer qui véritablement l'éleva, lui et ses frères, Arnold et Henry. Il est rare que les hommes supérieurs ne tiennent pas de leur mère. On raconte que vers l'année 1807, sous le règne de Louis Bonaparte, il y eut à Amsterdam une exposition de peinture dans laquelle on avait admis et on regardait avec surprise un grand tableau qui était l'ouvrage d'Ary Scheffer, âgé alors de douze ans. Mais pour donner carrière à une vocation aussi prononcée, il fallait choisir un autre milieu : la mère du jeune artiste réunissant toutes ses ressources, amena ses trois fils à Paris et prit soin de leur éducation. En 1810, Ary fréquentait déjà les ateliers des principaux maîtres; on le voyait quelquefois chez Prud'hon, et M. Girard, le graveur, l'y a connu; cependant il y avait alors une école qui était moins suivie que celle de David, mais plus tolérante : c'était l'école de Pierre Guérin. Quoique très-entier dans ses idées et très-attaché à ses principes, Guérin n'avait pas la force de contenir son élève. Délicat, chétif et malade, il était faible de caractère parce qu'il l'était de constitution. Ainsi peut-on expliquer comment tous les novateurs sortirent un beau jour de l'atelier de Guérin, comme du cheval de Troie, pour prendre, pour saccager Ilion : Géricault, Eugène Delacroix, Sigalon, Champmartin, Ary Scheffer. Oui, Ary Scheffer était du nombre et il n'était pas le moins ardent. Cet homme qui a conquis sa renommée par des tableaux si austères de couleur, si pudiques d'exécution, il commença par épouser chaleureusement la réaction contre David. Pour savoir si cette réaction était légitime vers la fin de l'Empire, et comment elle devait éclater sous la Restauration, il faut lire ce que Scheffer lui-même en a écrit dans un fragment que M. Viardot, son ami, nous a conservé.

« . . . Cette période de cinquante ans (entre 1778 et 1828) embrasse la vie tout entière de l'école classique, depuis sa naissance au sein d'une réaction contre le faux goût, la futilité, l'incorrection et l'indécence, jusqu'à sa décrépitude. Cette école, durant ses années de virilité, ne l'a cédé à aucune autre; elle a marché avec une fermeté admirable vers le but exclusif que sa tendance lui assignait; elle l'a atteint si parfaitement qu'elle a fait un moment illusion sur tout ce qu'elle laissait en arrière, et, par la puissance du talent, par l'attrait de la nouveauté, elle a conduit toute une génération à n'aimer, en peinture, que la correction des contours, à n'être sensible, en fait de beauté, qu'au type des statues et des bas-reliefs antiques. Tout cela ne pouvait durer qu'un temps, parce que l'art de peindre, loin d'avoir pour bornes un certain type de dessin, ne se borne pas au dessin lui-même; qu'il renferme encore le coloris, l'effet, la reproduction fidèle des passions, des lieux, des temps; que l'histoire tout entière, et non pas seulement quelques siècles, entre dans son domaine. Après avoir contemplé jusqu'à satiété des figures grecques et romaines, le public, blasé sur ce plaisir, ne pouvait manquer d'en désirer d'autres. . .

« D'ailleurs, ceux qui déplorent la dépravation du goût ont tort de l'imputer soit au public, soit aux artistes de la génération nouvelle. Est-ce la faute des uns ou des autres si l'auteur de la *Mort de Socrate* a terminé sa longue carrière par le tableau de *Mars, Vénus et les Graces?* si les auteurs d'*Atala* et de *Marcus Sextus* ont produit, sans se douter qu'ils rétrogradaient vers le siècle des mignardises, *Pygmalion*, l'*Aurore et Céphale?* De bonne foi, pouvait-on prendre à ce point, pour la continuer, une école qui, dans les ouvrages mêmes de ses créateurs, donnait de pareils signes de décadence? Si rétrograder vers 1790 ou 1800 était une chose impossible pour David ou pour Girodet, cela devait l'être bien plus encore pour les élèves de leurs élèves. En fait d'art, on peut retourner à plusieurs siècles en arrière; on ne recule pas à trente ou à quarante ans. Dès qu'une école est tombée au-dessous d'elle-même, il n'est pas donné à celle qui la suit de ramener les beaux jours de la première. C'est une nouvelle ère qui commence, une nouvelle génération qui s'élève pour suivre le même chemin que celles qui l'ont précédée, pour subir les mêmes vicissitudes de faiblesse, de vigueur et d'épuisement. »

On conçoit maintenant l'enthousiasme, l'espèce de fureur, mutuellement excitée, avec laquelle les jeunes gens d'alors engagèrent la première bataille du romantisme contre les classiques à la suite de David. De même que le peintre des *Sabines* avait dit autrefois : « *J'écraserai la queue du Bernin*, » de même la

nouvelle école s'écriait : « écrasons la queue de David, » et chacun de se mettre à l'œuvre selon ses forces et suivant la trempe de son caractère. Au même Salon, en 1819, parurent trois tableaux qui donnèrent une secousse au monde des arts, engourdi dans une plate imitation. Géricault, trop ferme pour être emporté, avait peint le *Naufrage de la Méduse;* Eugène Delacroix, nature exaltée jusqu'à la fièvre, exposait du premier coup son chef-d'œuvre, la *Barque du Dante;* Scheffer envoya les *Bourgeois de Calais.* C'était une peinture qui, à côté des audaces de Delacroix, paraissait timide encore, mais on y sentait l'esprit d'un jeune peintre qui s'était affranchi comme les autres et qui avait cherché dans un sujet tout moderne une chose dont les restaurateurs de l'art païen se défendaient, l'expression. L'école de David, par aversion



LE LARMOYEUR (Musée du Luxembourg)

pour le naturalisme, semblait craindre de donner la vie à ses figures; par amour pour des beautés convenues, elle évitait l'expression qui aurait pu les altérer, et dans sa vénération pour les marbres antiques, elle dédaignait la couleur, et les adresses de la touche, et le prestige de l'effet, pensant rehausser la dignité de la peinture en la ramenant aux apparences tranquilles, aux solennelles pondérations de la statuaire et du bas-relief. Géricault, Ary Scheffer, Delacroix, réagissaient chacun à sa manière contre ces tendances, l'un avec puissance et autorité, l'autre avec beaucoup d'éclat, le troisième avec l'hésitation d'un élève émancipé qui n'est pas encore un maître.

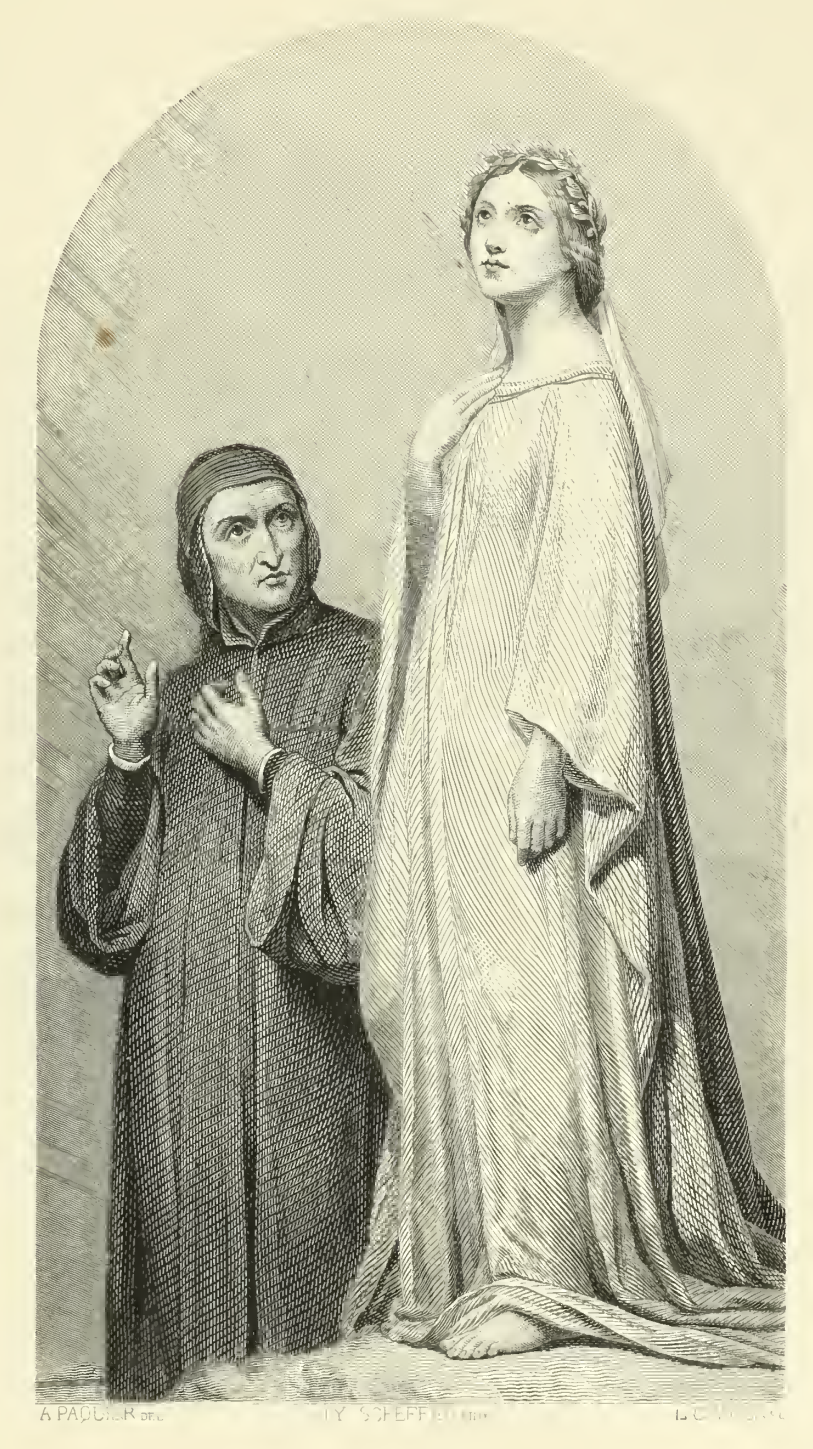
Toutefois, il y avait dans le tempérament d'Ary Scheffer quelque chose qui le distinguait déjà des romantiques et qui ne tarderait pas à le séparer d'eux. Autour de lui on vantait les merveilles de l'exécution, et c'était là justement son côté faible, ou pour dire mieux ce qu'il cherchait le moins. On parlait des prodiges de la brosse, des empâtements fiers de Rembrandt, des tons de Rubens, du soleil, du clair-obscur, et il n'avait, lui, qu'une couleur creuse et mal broyée, une lumière terne, une manière lâchée, débile,

inconsistante. Il subordonnait la main à la pensée, le pinceau à l'esprit, alors que tous ses camarades voulaient que la peinture fût au moins la première qualité du peintre. Or, il faut en convenir, cela est vrai surtout dans ce qu'on appelle la peinture de genre. A mesure que l'artiste s'élève aux régions du style et de la décoration monumentale, la touche perd de son importance, mais elle devient une condition essentielle lorsqu'on descend des hauteurs de la fresque au tableau de chevalet, de la grande histoire à l'anecdote sentimentale ou familière. En un mot, il faut se souvenir des Hollandais, si l'on veut réussir dans les petites toiles, et, sous ce rapport, Scheffer était moins Hollandais que personne. Il eut cependant l'idée de s'adonner aux petits cadres, aux scènes pathétiques de la vie intime, et, pendant quelques années, il laissa les grandes toiles telles que la *Mort de Gaston de Foix*, pour peindre ces sujets facilement populaires et qui le sont déjà lorsque la gravure s'en empare : la *Veuve du Soldat*, le *Retour du Conscrit*, l'*Incendie de la Ferme*, les *Orphelines sur la tombe de leur mère*, la *Sœur de Charité*, une *Scène d'invasion en* 1814. Composés avec clarté, avec mesure, vivement et sincèrement sentis, mais sobres dans la forme et concis dans le détail, comme une chanson de Béranger, ces petits drames, malgré la monotonie des airs de tête, eurent d'autant plus de succès que la passion politique s'en mêla souvent, la même passion qui faisait rechercher si avidement les lithographies de Charlet et que la goguenardise gauloise a baptisée du nom de chauvinisme. « Il s'en fallait de peu alors, comme l'a dit un critique les plus sagaces, M. Charles Lenormant, qu'on ne prît Ary Scheffer pour une doublure d'Horace Vernet, et ceux qui l'accusaient de sensiblerie n'auraient pas demandé mieux que de confondre sa popularité naissante avec celle que Vigneron s'était acquise à si peu de frais par son *Convoi du pauvre*. » Il est juste d'ajouter que la *Scène d'invasion* — nous l'avons vue à l'exposition posthume des œuvres d'Ary Scheffer — était un morceau réussi de tout point, plein de feu et d'accent, enlevé d'humeur, une des plus heureuses rencontres de son talent, un tableau enfin que nous pourrions admirer aujourd'hui, sans même que le patriotisme blessé fît l'appoint de notre admiration.

Durant le cours de sa carrière, au commencement surtout, Ary Scheffer a suivi les plus généreux mouvements de l'esprit public, ses entraînements les plus nobles, et mêlé à presque tous les hommes distingués de son temps, il s'est ressenti des opinions régnantes et même des variations du goût littéraire. Ce qui prouve néanmoins que ces influences n'étaient pas subies par calcul, c'est qu'il s'arrêta et redevint indépendant le jour où il ne fut plus d'accord avec les prédilections du public, de sorte que sa vie entière fut une ascension continuelle vers cette haute indépendance. Après avoir exprimé les sentiments de ses contemporains, il finit par révéler ses sentiments personnels les plus intimes, il s'exprima lui-même.

Pendant la Restauration, il était lié avec les chefs et les notables du parti libéral, auquel il appartenait de cœur, Dupont de l'Eure, Destutt de Tracy, le général Lafayette, Talleyrand, Béranger, Laffitte, Odilon Barrot. Il connaissait aussi de très-près la famille d'Orléans, particulièrement le jeune duc de Chartres, fils aîné de Louis-Philippe. Par son frère, qui était un des écrivains du *National* et qui en fut le gérant, il se rattachait aux fondateurs, plus tard illustres, de cette feuille militante, Thiers et Armand Carrel. Toutes les illustrations politiques, depuis Lafayette jusqu'au Vénitien Manin, posèrent familièrement devant lui et pour lui. Aussi, par la collection de leurs portraits, qui était la seule décoration de son atelier, on pouvait connaître les affections successives de sa vie, je veux dire ses sympathies de citoyen. Toujours occupé de son art, il y ramenait les idées courantes et s'inspirait des élans de l'opinion. Nous le verrons tour à tour puiser les motifs de sa peinture dans les poëtes étrangers qu'adoptait le génie mobile de la France *romantisée* et lasse de sa propre poésie, dans Gœthe, Schiller, Bürger, Byron, Dante. Quand vint la nouvelle des soulèvements de la Grèce contre ses oppresseurs, Scheffer fut un des premiers à épouser cette sainte cause, et il fit alors un de ses meilleurs tableaux, les *Femmes souliotes*, qu'il exposa au Salon de 1827. Il n'y a que la Grèce antique, en vérité, qui pût fournir un trait aussi héroïque. Des femmes grecques réfugiées au sommet d'un rocher, voyant leurs pères et leurs maris vaincus dans un combat désespéré contre les Turcs, se précipitèrent dans l'abîme pour échapper à l'outrage et à la servitude! Scheffer, la tête montée à ce récit, laissa brusquement ses petits tableaux de chevalet, et pour peindre une si grande

action il prit une grande toile. M. Vitet a raconté dans sa belle Notice comment fut ébauchée cette pathétique composition, et combien l'ébauche était supérieure au tableau fini.



DANTE ET BEATRIX

« Nous en avons le souvenir présent. Un jour, dans cet atelier qui d'ordinaire était rempli de chevalets d'un petit modèle, et où la toile la plus grande n'excédait guère les dimensions d'un portrait, nous fûmes surpris d'en trouver une qui du sol montait presque au plafond. Elle était déjà couverte d'un épiderme de

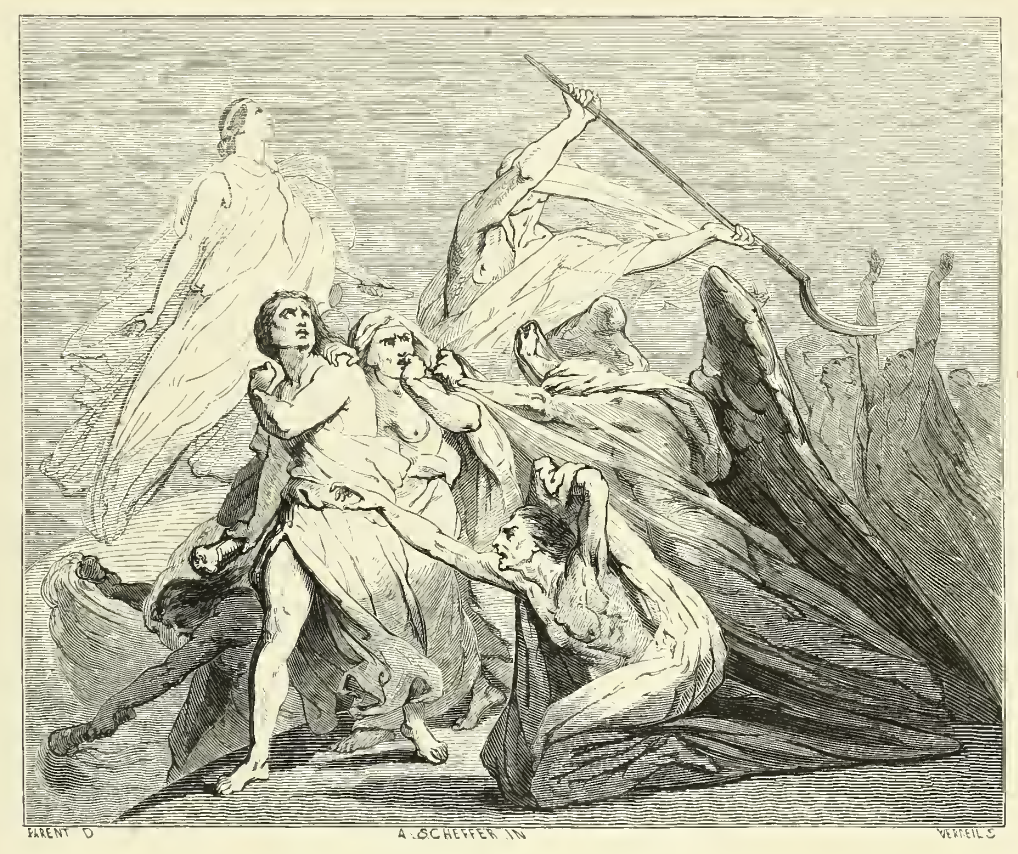
couleur laissant voir des contours finement arrêtés. Ce n'était pas encore un tableau, c'était plus qu'une ébauche. On eût dit une apparition vaporeuse et diaphane. De malheureuses femmes se tordaient les mains de désespoir, les unes implorant le ciel, les autres penchées sur l'abîme et regardant l'issue d'un combat meurtrier. Jamais nous n'oublierons cette scène émouvante. Sans quelques coups de crayon blanc encore tracés sur la peinture, l'illusion aurait été complète. La scène elle-même apparaissait comme à travers un transparent... Dans cette ébauche terminée que nous avions sous les yeux, la touche était déjà aussi lisse que limpide; point d'empâtements outrés, point d'ombres poussées au noir, une clarté fluide et harmonieuse sur toute la toile. S'il eût été possible de monter le tableau d'un ton sans rien détruire de ce premier effet, il en serait résulté une œuvre irréprochable. Aussi y avait-il des gens qui conseillaient à Scheffer de s'en tenir à ce qu'il avait fait. « Restez-en là, lui disait-on, n'y touchez plus. » « En rester là! répondait l'artiste, autant vaudrait n'avoir pas commencé. Ce n'est pas seulement pour grandir mes figures que je quitte les petites toiles, c'est pour peindre autrement. Si je m'en tiens à cette préparation, on me dira qu'en grand comme en petit, je ne fais toujours que de l'aquarelle. Je veux serrer de près la forme, accuser non-seulement les contours, mais les reliefs. Laissez-moi faire, j'en viendrai à bout. » Et en effet, à quelque temps de là, au Salon de 1827, l'étonnement fut grand lorsqu'on vit ce tableau qui, par le caractère des têtes, par la touchante vérité et la profondeur des expositions, portait encore évidemment le cachet de l'auteur, mais qu'on aurait dit peint par un autre, tant le changement était grand dans le procédé de l'exécution, tant son pinceau net et moelleux reproduisait avec délicatesse aussi bien ces brillants accessoires, ces costumes aux broderies orientales, que les carnations variées de ces femmes, de ces jeunes filles, de ces charmants enfants! Les plus hargneux critiques, les plus grands ennemis du sentiment en peinture avouèrent qu'il y avait progrès [1]. »

M. Vitet avait bien raison de préférer l'ébauche terminée des *Femmes souliotes*, telle qu'il nous la montre dans sa description si claire et si parlante, à la peinture définitive, qui est du reste défigurée aujourd'hui par les craquelures du bitume, mais qui était moins sobre que ne le comportait le sentiment du tableau, et dont les ombres noires n'avaient aucune raison d'être, si ce n'est celle d'un repoussoir banal, d'un contraste inutile aux talents expressifs comme celui de Scheffer. Toutefois l'exécution des *Femmes souliotes* n'avait déjà plus cette matérialité grossière que l'école romantique affectait alors par opposition à la manière porcelaine des Guérin et au faire vitreux des Girodet, cette matérialité que Scheffer lui-même avait affectée comme les autres dans ses commencements. Il faut savoir, en effet, pour apprécier le changement qui s'opérait dans la manière du peintre, que, trois ans auparavant, il avait exposé la *Mort de Gaston de Foix*, grande page énergique et sombre où il s'était plu à outrer les empâtements, à brusquer la touche, à imiter toutes les libertés, toutes les rudesses de la peinture romantique et ces allures d'un pinceau fier, qui, au surplus, s'accordaient cette fois avec la nature du sujet représenté et avec le caractère du héros mort sur le champ de bataille de Ravenne. Mais il eut bientôt compris que l'élévation du sentiment est incompatible avec les violences de la brosse, et que la physionomie morale de son talent voulait une pratique plus discrète, un coloris plus clair et plus délicat.

Cependant la révolution de 1830 ayant porté sur le trône de France le duc d'Orléans, dont les jeunes fils étaient liés étroitement avec le peintre, Ary Scheffer devint un personnage considérable. Mais voué aux affections intimes et hostile à tout ce qui sentait l'apparat, il n'était pas homme à ouvrir un salon comme celui de Gérard et « il serait rentré sous terre, dit M. Lenormant, plutôt que de jouer le rôle d'un premier peintre. » Au sein même de cette famille d'Orléans, qui du Palais-Royal était passée aux Tuileries, sa position demeura celle d'un ami qui a ses petites entrées et ne désire pas les grandes. Sous sa direction, ou du moins avec ses conseils, la princesse Marie, une jeune fille que possédait tout entière l'amour des arts, s'essayait à la sculpture et fit bientôt assez de chemin pour qu'on attribuât à son maître officieux les figures

[1] *Œuvre d'Ary Scheffer, reproduit en photographie par Bingham, accompagné d'une Notice sur la vie et les œuvres d'Ary Scheffer, par L. Vitet, de l'Académie française.* Paris, Goupil, 1860.

qu'elle avait modelées d'une main délicate et avec un sentiment bien personnel. En même temps le duc de Chartres, devenu duc d'Orléans, s'exerçait à la gravure sur métaux, qu'il avait apprise de bonne heure, se souvenant que son père, dans l'exil, avait dû se faire maître d'école avant d'être roi, comme Denys de Syracuse l'avait été en descendant du trône. Dévoué, du reste, aux princes de cette maison, Ary Scheffer, qui prenait au sérieux la garde nationale, mit à leur service l'énergie, la décision de son caractère et une intrépidité rare dans les émotions populaires qui suivirent la révolution de 1830. On le vit même figurer en uniforme d'officier d'état-major au siége d'Anvers, où l'avaient conduit sans doute une curiosité d'artiste



LA GUERRE CIVILE (à Mme Marjolin).

et son amitié pour l'aîné des princes. Toutefois il ne fit jamais parler de lui en public autrement que comme peintre.

Mais revenons au Louvre. C'est là qu'on vit exposées en 1831 deux peintures qui firent une sensation profonde, *Faust* et *Marguerite*, Faust tourmenté par le doute, et Marguerite pensive, à son rouet. C'étaient deux simples figures, isolées dans leur cadre, mais chacune de ces figures était le portrait d'une âme; et entre ces deux personnages il y avait un lien moral tellement sensible, que, sans même les voir rapprochés l'un de l'autre, le spectateur eût deviné leurs noms et associé dans son esprit leurs pensées et leur sort. Il fut alors évident que Scheffer possédait au plus haut point le don de l'expression, d'autant plus habile en cela qu'il était servi par une main hésitante et qu'il s'exprimait avec un pinceau sans certitude et sans pureté... Je me trompe : l'hésitation même du procédé rendait encore plus expressives ces deux créatures en proie aux troubles intérieurs, celle-ci au tourment du doute, celle-là aux pressentiments, aux premiers frissons de l'amour. Ces vagues sentiments eussent été moins visibles sous des formes plus précises. Il nous en

souvient : la Marguerite assise au rouet, dans sa modeste chambre de jeune fille, éclairée d'un jour mystérieux et rembranesque, fit événement au Salon. C'était pour nous, au sortir du collége, une nouveauté saisissante que cette peinture ; mais quiconque avait un cœur pouvait déjà comprendre avant même d'avoir lu le poëte allemand. La figure disait d'elle-même : « le repos s'est enfui de mon cœur, je ne le retrouverai plus jamais, plus jamais. » La lecture de Gœthe nous a fait sentir, depuis, que le peintre français avait inventé une Marguerite plus poétique en vérité que celle du poëte, car il l'a dégagée de ce réalisme un peu prosaïque dont Gœthe ne s'est jamais défendu, pas plus dans *Faust* que dans *Werther*. Bien que naïve, intime et de race populaire, la Marguerite de Scheffer ne dirait pas comme celle de Gœthe dans la scène du jardin . « Comment pouvez-vous baiser ma main ? Elle est si sale et si rude. J'ai tant à faire dans le ménage de ma mère... » On le voit, l'artiste était resté de son pays en lisant et en interprétant les poésies étrangères. Il croyait que le goût n'est pas inconciliable avec le génie. Scheffer s'était approprié ces personnages de la tradition gothique. Faust, Marguerite, Méphistophélès, étaient si bien les fils de son intelligence, comme dit M. Viardot, que le peintre s'y attacha de toute son âme ; ils devinrent inséparables de sa pensée, et, jusqu'à son dernier jour, il les suivit dans toutes les phases de leur vie légendaire. Constamment leurs images revenaient sous son crayon, et l'on eût dit qu'il avait connu Faust, qu'il avait pleuré Marguerite et que le satanique tentateur lui était un démon familier. De là cette suite de tableaux : *Marguerite à l'église*, *Marguerite au sabbat*, la *Sortie de la messe*, la *Promenade au jardin*, *Marguerite à la fontaine*, par lesquels ont été si bien fixés les trois types de la légende qu'on ne peut plus guère se les figurer autrement qu'ils nous sont apparus dans la peinture de Scheffer ou dans les estampes de ses graveurs. Par lui ces types d'origine tudesque ont été présentés sous des formes plus en harmonie avec les idées et le caractère de la France. Un jeune critique en a fait la juste remarque[1] : « Scheffer a donné parmi nous droit de cité à un *Méphistophélès* bien autrement railleur, nerveux, satanique que celui du drame, dont les tours de gibecière sont assez vite épuisés ; à un *Faust* moins agité peut-être dans son cabinet de savant austère, et bien autrement élégant, mélancolique et cavalier, après son rajeunissement, que celui qui a besoin d'une cassette magique pour séduire une grisette ; à une *Marguerite*, enfin, aussi candide avant sa faute, aussi anéantie lorsqu'elle doute de son amant, que celle qui meurt folle de regret et criminelle. »

La plus touchante de ses *Marguerite* est celle qui représente la jeune fille à l'église, lorsque, entendant la voix du mauvais esprit qui lui reproche la mort de sa mère et de son frère, elle s'affaisse à demi évanouie sur le banc près duquel elle était agenouillée et laisse tomber sa tête sur son prie-Dieu, pendant qu'au fond de la nef le prêtre entonne le *Dies iræ*. Pour exprimer le désespoir de Marguerite, Scheffer n'a pas eu besoin de peindre à côté d'elle le démon qui la torture ; il a supprimé ici une figure dont la présence eût dérangé l'émotion et matérialisé la scène. C'est dans les seuls traits de la pauvre fille, dans son douloureux abandon, dans son attitude brisée qu'il a représenté le mauvais esprit et son horrible influence, et comme la douleur qui accable Marguerite est une douleur de l'âme, aucun des assistants n'en est averti, ni une fille plus jeune qui suit la messe avec une piété ravissante de candeur, ni une vieille en coiffe noire presque digne du pinceau de Holbein ; de sorte qu'isolée au milieu de ces personnes recueillies et silencieuses, si étrangères à la défaillance de son cœur, Marguerite est plus touchante encore et son angoisse plus déchirante.

Le moment était favorable, il faut l'avouer, pour mettre au jour les Faust, les Marguerite, et cette ballade de *Lénore* si romantique et si nouvelle, traduite par Scheffer en une fougueuse ébauche, enlevée dans un accès de rêverie fiévreuse, et d'un pinceau haletant qui avait glissé sur la toile aussi vite que le galop des morts. La littérature française s'était faite allemande, le ridicule jeté sur le chauvinisme était une arme à l'usage des *jeune France* contre les classiques du dix-septième siècle qu'on s'ennuyait d'entendre appeler beaux. Ainsi l'on s'était porté par réaction vers les poëtes d'outre-Rhin, mais cette boutade nous valut au

[1] M. Philippe Burty, dans un article sur l'Exposition posthume des œuvres d'Ary Scheffer, publié par la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet 1859.

moins de connaître des génies qu'il eût été absurde d'ignorer : le puissant Gœthe, Bürger le rêveur, Hoffmann le fantastique et le grand Schiller. En vertu de cette passion du moment, on pardonnait à Scheffer bien des choses qu'une critique plus froide lui eût reprochées : l'insuffisance de la touche, une peinture profonde de sentiment, mais faible et sans ressort, une couleur souvent fluide, jaune et maladive.

Quelquefois, cependant, Scheffer a eu, comme maniement de pinceau, de belles rencontres, et ceux



CHRISTUS CONSOLATOR

mêmes qui lui étaient le moins sympathiques sous ce rapport applaudirent au *Giaour* (héros byronien un peu mélodramatique), parce qu'il était peint avec assurance et fermeté, autant qu'il m'en souvient; ils applaudirent aussi au *Larmoyeur*, au *Roi de Thulé*, parce que ces morceaux étaient plus généreusement peints, et qu'ils étaient enveloppés de cette couleur dorée, effumée par le bitume, qui faisait le charme mystérieux des Rembrandt; mais ce que tout le monde admirait dans ces tableaux inspirés par la poésie de Schiller, c'était la beauté des têtes, le caractère des mains, la représentation parlante et poignante du désespoir muet, dans un vieux guerrier qui pleure sur son fils étendu mort devant lui, et dans un vieux roi

qui pleure sa bien-aimée. Pour bien comprendre la profondeur d'expression dont Scheffer a eu plus que tout autre le secret, il faut se rappeler les poésies qu'il a lues, par exemple la ballade du *Larmoyeur:* « Le vieux Eberhard, comte de Wirtemberg, s'indignait hier contre son fils de ce qu'il était revenu vivant du champ de bataille; il ne lui permettait plus de s'asseoir à sa table, et pour se séparer de lui il coupait la nappe avec son couteau. Aujourd'hui il est vainqueur, il est vengé, son armée triomphe; mais, seul dans sa tente, il pleure des larmes de sang devant le cadavre de son fils, un beau jeune homme, délicat et fier, qui s'est vengé, lui aussi, en se faisant tuer, des reproches qui l'insultaient et de cette nappe coupée! »

Ce n'est pas tout que d'avoir pour sujet d'inspiration un récit héroïque, une belle page, et d'être comme porté ainsi sur les ailes d'un poëte; il faut encore traduire ce poëte dans une langue tout autre, choisir le vrai moment, fixer le mouvement décisif, faire sentir dans une seule attitude ou dans une seule action tout ce qui a précédé et tout ce qui suivra. Il faut transposer, et c'est une part considérable d'invention. Après Gœthe, Schiller et Bürger, après Byron, le peintre aborda un poëte plus terrible, le Dante. Il emprunta du cinquième chant de l'*Enfer* cet épisode de Paolo et Francesca que nos peintres modernes ont plus d'une fois mis en scène, et il en fit ce tableau de *Françoise de Rimini* qui est une de ses plus belles œuvres, surtout si on la regarde dans la répétition qu'en possède Mme Marjolin-Scheffer, répétition exécutée avec de légers changements, à vingt ans de distance, et bien supérieure à l'original. Pas un de nos lecteurs, assurément, qui ne connaisse la *Françoise de Rimini*, au moins par la savante gravure de Calamatta. Peut-être la précision du burin ne convenait-elle pas à une image ainsi entrevue au milieu du ténébreux séjour des ombres, comme en un rêve, et dont les contours devaient se perdre sur le fond vaporeux et sombre où tourbillonnent les malheureux qui furent punis pour avoir trop aimé. Sans doute, en se détachant en lumière sur cette rafale sinistre, le groupe désespéré des deux amants qui passent comme des oiseaux blessés « traînant leurs plaintes, » ce groupe, dis-je, pouvait se modeler, se colorer et palpiter comme s'il revenait un instant aux réalités de la vie perdue, en apercevant deux voyageurs émus de compassion; mais c'était là ou jamais que Scheffer avait le droit de s'en tenir à des formes indécises, en réservant un rendu plus énergique pour les témoins de l'apparition. Cette fois, pourtant, l'artiste a été aussi peintre qu'il l'a voulu, en donnant à ce groupe soulevé, emporté par la tempête, des apparences de vie et une morbidesse de carnation qui n'ôtent rien à la poésie de l'image. Une seule chose est regrettable dans ce tableau : c'est la tête efféminée et vieillie du Dante, si peu semblable au profil allongé, hautain et superbe qu'en avait tracé Giotto et qui a été récemment découvert à Florence dans le vieux palais du podestat.

Ce même Dante, stéréotypé d'après un modèle traditionnel et peu à peu dénaturé, il reparaît dans plusieurs autres compositions d'Ary Scheffer où l'on voit encore que l'artiste était plus capable d'inventer une mélancolique et douce figure, une *Béatrix*, une *Mignon*, qu'une tête virile et fière. Les filles et les femmes de ses tableaux, il les idéalisait par l'élévation du sentiment, mais à l'inverse des procédés ordinaires du style, il leur laissait un caractère très-individuel. Il insistait au besoin sur tel emmanchement du cou, sur telle forme de mains et de doigts, qui rappelaient avec évidence le portrait d'une personne chère, celui de sa fille, par exemple; mais ces portraits, relevés par la pensée qui animait leurs regards ou par l'expression d'un état de l'âme, et agrandis par la sobriété du fond, devenaient des types, non des types abstraits, des types humains.

Il est arrivé de nos jours à deux peintres illustres, Ary Scheffer et Paul Delaroche, de progresser à un âge où se fait sentir chez les autres la décadence. Nul doute que dans la voie si profondément spiritualiste de son talent, Scheffer n'ait gagné en puissance jusqu'à son dernier jour. Il faudra sans doute en prendre son parti : le côté matériel de l'art sera de plus en plus sacrifié; mais sous les défaillances de la forme, le triomphe du fond n'en sera que plus surprenant. On comprend que nous parlons ici des compositions religieuses qui ont rempli la troisième et dernière phase de la vie du peintre. Les décrire, les analyser toutes, ce serait tomber dans des redites fatigantes. Aussi bien le sentiment n'a pas beaucoup varié, l'impression est toujours la même. Il nous suffira donc de saisir et de marquer aussi fortement que possible le caractère des tableaux religieux de Scheffer, en prenant pour exemple quelques-uns des plus

caractéristiques, le *Christ consolateur, Saint Augustin et Sainte Monique*, les *Douleurs de la terre*, la *Tentation*.

Il semblait naturel que le peintre, après un long commerce avec le poëte de l'Enfer et du Paradis, abordât la religion par son côté poétique : il n'en fut pas ainsi; Scheffer y entra par la philosophie. Le génie allemand de ce siècle a voulu voir dans le Christ un personnage sans existence réelle, dont l'histoire n'était qu'une suite de symboles, comme celle des dieux antiques. Jésus a été, pour la philosophie germanique, le mythe de la Charité. C'est là le Dieu que semble avoir peint Ary Scheffer dans son *Christ consolateur*, si connu par la lumineuse gravure d'Henriquel; un Dieu vague et symbolique, qui a pris pour se montrer à la terre des apparences humaines, mais qui n'a de l'homme ni les entrailles, ni la chair, ni la vie, un Dieu qui est une apparition pure et simple, que l'on pourrait tout aussi bien remplacer par ces paroles écrites : « Je suis venu pour guérir ceux qui ont le cœur brisé, pour annoncer aux captifs leur délivrance. » Il y a sans doute des figures heureusement trouvées parmi les déshérités qui environnent le consolateur, et ce sont, séparément, des morceaux bien dessinés, bien sentis et d'un modelé voulu, que l'esclave enchaîné, le captif gémissant, la femme opprimée, le nègre de l'Afrique, et le prolétaire, ce nègre de l'Europe; mais le pathétique de la scène est tout de suite affaibli là où l'intention du tableau est seulement métaphysique. Des emblèmes peuvent intéresser l'esprit, mais non point toucher le cœur. Les amis de Scheffer le lui firent comprendre : du reste, il l'avait déjà compris avant eux, nous dit un de ses intimes, M. Louis Viardot : « Il s'aperçut que faire ainsi la peinture, c'était l'ôter à son vrai rôle, à ses vraies conditions; qu'elle doit être avant tout pittoresque; qu'elle doit parler une langue claire, précise, accessible à tous; qu'un tableau qui demande une explication écrite n'est pas un tableau, mais un livre; qu'en tous cas, au lieu de la clarté et de la chaleur d'une action historique, un tel tableau a l'obscurité et la froideur d'une allégorie. » Le *Christ rémunérateur* fut une concession, moins réussie, à cette nécessité des *pendants*, si souvent imposée aux artistes français par notre goût pour la symétrie. Bientôt, cependant, l'artiste revint à sa vraie nature, qui était celle d'un poëte facilement ému, non d'un penseur. Nous devons à ce retour en lui-même la plus originale des œuvres du peintre, et peut-être la plus étonnante création de l'art moderne, la *Sainte Monique*. Étonnante, c'est le mot, car si le simple spectateur est entraîné vers les régions célestes par l'image de ce ravissement extatique, le juge plus calme est surpris qu'un si grand résultat soit obtenu avec de tels moyens. Je n'oublierai jamais le succès prodigieux qu'eut la *Sainte Monique* au Salon de 1846, qui est le dernier où le peintre ait exposé. Je ne sais si le hasard avait présidé à l'arrangement des tableaux, mais il se trouva qu'un *Souvenir de Turquie*, par Decamps, fut placé tout contre la *Sainte Monique*, absolument comme si l'ordonnateur eût voulu mettre en évidence, par ce criant contraste, ici l'ascétisme chrétien, là le panthéisme, j'allais dire le matérialisme moderne. Un tel rapprochement devait nuire aux deux peintres à la fois. Auprès d'un tableau dont la pâte était sculptée en relief et dont le héros véritable était une muraille crépie de couleur et de soleil, la peinture de Scheffer paraissait plus pauvre encore et plus vide. On éprouvait dans l'ordre moral quelque chose d'analogue à la sensation d'un homme à qui on servirait, après une liqueur forte, la pâle tisane du séminaire. Et toutefois, nous devons le dire à l'honneur du public français, de ces deux systèmes qui, par leur rapprochement, s'exagéraient l'un l'autre, ce fut le plus noble qui l'emporta; l'esprit triompha de la matière. Chose bizarre! j'ai oublié le tableau de Decamps qui me crevait les yeux; j'ai seulement un vague souvenir qu'il représentait des enfants turcs jouant avec des canards; mais la *Sainte Monique* est toujours présente à ma pensée. La sainte mère, transfigurée par l'extase, et son fils qui va s'appeler saint Augustin, sont assis sur le rivage de la mer, au port d'Ostie, et les yeux levés au ciel, ils sont ravis en extase. Tenant dans sa main la main de son fils, sainte Monique lui communique sa béatitude par une sorte de magnétisme sublime. Ils semblent l'un et l'autre avoir pénétré du regard, à travers l'azur, jusqu'au seuil du paradis. On dirait que l'enveloppe charnelle va disparaître pour ne laisser voir que des âmes, tant la peinture est frugale, la chair mortifiée, la couleur austère, tant l'exécution s'humilie devant l'idéal mystique... Il va sans dire qu'un succès de ce genre ne fut pas sans provoquer de violentes contradictions. Mais comment ne pas donner raison au public, lorsque rien n'a été

employé de ce qui ordinairement le séduit, ni le prestige de l'effet, ni le jeu des tons, ni les adresses du pinceau, lorsqu'il a été pris enfin par le cœur, en dépit des yeux? Ici nous ne pouvons résister au plaisir de citer encore une page du critique plein de goût, d'autorité et d'élévation, que nous avons déjà cité, M. Vitet :

« . . . A quoi bon s'écrier : ce n'est pourtant pas de la peinture! C'est bien mieux, puisque l'extase de cette sainte femme se communique en quelque sorte à ceux qui la contemplent, puisque vous vous sentez comme entraînés par elle, comme emportés avec son fils vers ces régions éthérées où s'élève son âme, puisque vous assistez, par reflet dans ses yeux, au spectacle sublime dont elle est enivrée. L'élan de la vie céleste, l'élan de la béatitude, la vision du surnaturel rendue sensible et fixée sur la toile, voilà le mot de ce succès. Ajoutez aux joies du ciel certains sentiments de la terre, que Scheffer excelle à faire comprendre, le bonheur, la reconnaissance de cette mère qui tient son fils contre son cœur, et qui sent qu'il s'émeut, qu'il se détache, s'ébranle, commence à quitter la terre et va la suivre dans son vol; puis, chez le fils, la foi naissante et déjà ferme, tant de respect et tant d'étonnement, tant d'ardeur soumise et domptée, toutes les *Confessions* en un mot, résumées en trois coups de pinceau! Trouvez beaucoup de peintres qui vous en disent autant, qui vous révèlent de tels mystères, cherchez dans le présent, cherchez même dans le passé, et dites-nous si devant de telles œuvres l'admiration se marchande?... »

Pour être juste, il faut dire que les sentiments de M. Vitet à l'endroit de Scheffer sont empreints d'une partialité inévitable de la part d'un homme qui fut l'ami du peintre et qui lui était dévoué de cœur. Pourquoi ne le dirions-nous pas? au contact fréquent des artistes supérieurs, la critique la plus sagace perd de très-bonne foi une partie de sa clairvoyance; elle cherche et trouve dans le caractère de l'homme le moyen de raisonner, pour ainsi dire, les faiblesses du peintre et souvent de les traduire en qualités. C'est le propre d'un juge éclairé et bienveillant de compléter ses amis en découvrant le secret de leurs défaillances, qui, une fois expliquées, ne sont plus que les conséquences logiques de la faculté dominante. Soutenu ainsi dans la presse par les hommes distingués qui l'entouraient, Scheffer s'est maintenu jusqu'à présent à sa place dans l'opinion publique de l'Europe. Charles Lenormant, antiquaire dévot, critique entièrement dévoué à l'Église, exaltait Ary Scheffer, sur la fin, parce qu'il voyait en lui un artiste protestant tout plein de l'onction et des vertus catholiques. M. Ernest Renan lui savait gré de s'être élevé au plus haut de la philosophie religieuse. Henri Martin, Louis Viardot et l'héroïque vénitien Manin aimaient en lui le citoyen digne, fier et sans reproche, l'homme de foi qui, dans ses actes comme dans ses aspirations de peintre, était toujours sincère, dédaignant le métier de la vie, comme il dédaignait les roueries de l'atelier et le charlatanisme de la brosse.

Pour ne parler, enfin, que des amis qui lui ont survécu, M. Vitet portait à Scheffer une vieille affection; il lui avait même une reconnaissance personnelle dont M. Lenormant nous a révélé le douloureux motif. « Pour l'aider à supporter une perte irréparable, Scheffer entreprit de rendre à un époux désolé les traits de celle qu'il pleurait. Jamais rien n'a mieux caractérisé son talent que ce portrait. La forme est celle d'une apparition diaphane; c'est sans doute ainsi que les corps transfigurés brilleront dans le ciel. Tout l'essentiel s'y trouve, tout ce qu'on aime à garder des personnes aimées: le reste s'en est allé avec les misères de la vie[1]. »

De ces derniers amis comme de ceux qu'il avait eus dans sa jeunesse et qui étaient morts avant lui, Ary Scheffer avait peint des portraits intimes, et l'on devine aisément ce que devaient être ces portraits. Mis en présence de la nature, uniquement pour la voir, la modeler, la rendre, il était insuffisant, et la vérité de l'imitation lui manquait aussi bien que l'énergie; mais dès que le sentiment ou la passion s'en mêlaient, l'effigie pouvait devenir, non pas belle, mais sublime par l'évocation de l'âme, de même qu'elle était lourde et sans vie quand il s'agissait d'un personnage qui posait simplement en modèle. On a vanté avec raison le portrait si fin de Talleyrand, quoiqu'il fût peint, je ne sais pourquoi, dans une couleur mordorée et une lumière douteuse, comme un Juif de Rembrandt. Autant le portrait de Rossini était pesant et bourgeois dans le sens que les artistes attachent à ce mot, autant celui de Dupont (de l'Eure), traité en esquisse, était spirituel

[1] *Beaux-arts et Voyages*. Paris, Michel Lévy, 1861. Tome Ier, page 300.

et parlant. Un jour que M. Dupont (de l'Eure) me montrait ce portrait à Rougepériers, dans une excellente lithographie de Garnier, dont il m'offrit une épreuve, je fis tomber tout exprès la conversation sur un sujet qui devait exciter sa verve railleuse, sa goguenardise fûtée et gauloise, et à l'instant je vis pétiller son esprit et ses yeux briller absolument comme dans le portrait du peintre. Scheffer a excellé à rendre les beautés expressives de la vieillesse dans les figures de femmes. Les portraits de la reine Marie-Amélie, de Mme Guizot mère et de Mme Scheffer mère, sont en ce genre des chefs-d'œuvre. L'artiste s'est servi, pour les deux derniers, d'un reflet produit par une grande Bible ouverte qui éclaire le visage en y produisant comme



LES FEMMES SOULIOTES

l'effet d'une illumination intérieure, artifice que Rembrandt avait déjà mis en œuvre. Ainsi éclairée et encadrée par un bonnet à ruche retombante, avec rubans noirs, et par une collerette plissée, la tête de Mme Guizot, tête résignée et sereine malgré les ravages de la vie, est un morceau presque digne du grand maître hollandais; mais les effets de Scheffer sont dus à une sorte de clair-obscur moral dont la lumière vient de l'âme.

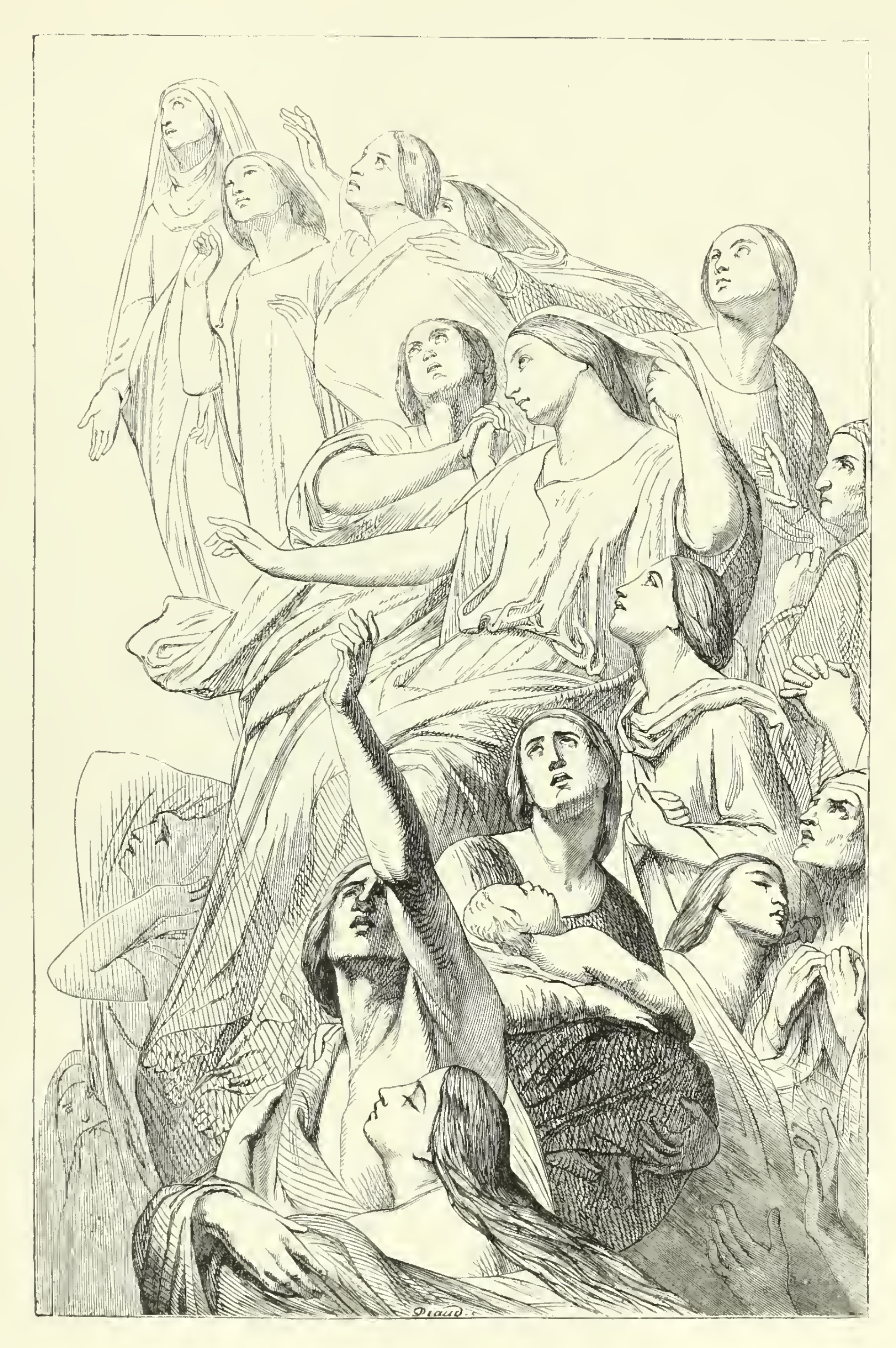
Il y a environ vingt ans, lorsque M. Calamatta, mon maître, achevait de graver la *Françoise de Rimini*, Ary Scheffer venait le voir quelquefois dans son atelier du passage Tivoli. Son abord était rude, son parler brusque, mais sous cette enveloppe se trahissait bien vite un cœur généreux et droit, une âme loyale qui s'était cuirassée de rudesse justement parce qu'elle était tendre et facile à toutes les bontés. La première fois

qu'il entra dans l'atelier, je fis la remarque qu'il ressemblait à un portrait de Masaccio qui avait été copié à Florence par Calamatta et qui venait d'être accroché au mur. En effet, sa bouche présentait le même trait caractéristique, les deux lèvres poussées en avant par le développement des gencives. Son front était méditatif, noble et soucieux; certains plis y annonçaient l'énergie de caractère qu'il avait déployée dans le péril et sous les armes. Du reste, son portrait au crayon par Lehmann, gravé par Dien pour la *Gazette des Beaux-Arts*, est d'une ressemblance parfaite, et bien autrement vrai que celui de Benouville, gravé par Henriquel. Scheffer aimait la gloire sans doute, et avec passion, mais il n'aimait pas les compliments et n'en faisait guère. Sa conversation était heurtée, coupée, très-pittoresque. Il jugeait à merveille un tableau d'un seul mot juste et bref.

« Scheffer aimait la musique, dit M. Vitet, et il ne l'aimait pas à demi. Il en eût toujours entendu, même en peignant. De là dans cet atelier un concert perpétuel, si l'on peut appeler *concerts* ces matinées sans programme, sans apparat, presque sans auditoire, où les exécutants semblaient jouer pour eux-mêmes ou plutôt improviser, tant ils se sentaient à l'aise, bien écoutés et bien compris. Sous ces cloisons élevées et sonores, devant tous ces portraits qui du haut jusqu'en bas faisaient tapisserie, au milieu des tableaux achevés, des toiles, des ébauches, la musique doublait de puissance et la peinture semblait illuminée. Si jamais nous avons senti les liens mystérieux qui unissent les deux arts, c'est là, c'est dans cet atelier. A qui contemplait la *Francesca*, la *Sainte Monique*, le *Christ à la Tentation*, tel andante de Mozart, tel accent de Mme Viardot faisait passer magiquement à l'âme certains détails de sentiment que l'œil seul ne lui transmettait pas, et d'un autre côté, ces nobles lignes, ce luxe d'idéal répandu sur ces toiles, préparaient merveilleusement l'esprit aux profondeurs et aux audaces de la pensée musicale. . . »

La dernière fois que nous vîmes Scheffer, c'était dans ce même atelier, triste et silencieux ce jour-là. Le peintre était malade et tout pâle de sa mort prochaine, qu'il envisageait pourtant avec fermeté. Au moment de fonder la *Gazette des Beaux-Arts*, nous venions lui demander, M. Viardot et moi, de nous laisser inaugurer ce recueil par la gravure de quelque morceau inédit de sa composition. Préciésment il était alors assis devant son tableau des *Douleurs de la terre;* il nous le montra et nous permit aussitôt de le graver. Ce tableau n'est pas sans reproche assurément, et l'on y sent bien, à la mollesse de certains accents, que la volonté du peintre a été servie par une main déjà défaillante; mais en présence du peintre qui allait mourir, au milieu de ces toiles toutes animées par la même aspiration, les *Douleurs de la terre* nous firent une impression indéfinissable. C'est au sortir de l'atelier, sous le coup de cette impression, que furent écrites les lignes suivantes, qui devaient accompagner la gravure : Ce tableau est comme un poëme où le peintre a voulu résumer les sentiments, les émotions de sa vie entière, où il a mis tout son cœur. Les figures qu'il y a groupées sont des âmes blessées qui aspirent à Dieu et qui montent aux étoiles, abandonnant les mondes inférieurs, la vallée des douleurs et des larmes. Elles traversent le tableau, douces et pâles ombres, telles qu'elles ont dû apparaître à l'artiste au milieu du silence de la nuit, à la clarté de cette inexplicable lumière qui se continue dans les songes du poëte, quand il a les yeux fermés. En les voyant passer ainsi à travers la région des nuages, on croirait d'abord que c'est une même figure qui se répète dans les attitudes de la désolation ou de l'espérance, mais bientôt on y reconnaît les nuances les plus fines de la physionomie, toutes les variantes de la douleur humaine, la tristesse amère et la tendre mélancolie, l'affliction consolée d'une sainte et l'inconsolable désespoir d'une amante. Chacune de ces figures rappelle un nom propre, une ressemblance comme Francesca, Marguerite, Mignon, Béatrix, sainte Monique; le peintre qui leur donna la vie les retrouve lui-même dans l'Élysée de ses rêves... La couleur du tableau est douce comme celle d'une fresque, et pourtant l'ensemble produit l'effet qui semblait indiqué par le sujet même. Sans parler de l'extrême délicatesse avec laquelle est nuancé le sentiment de chaque figure, le seul ménagement du clair-obscur traduit au premier aspect la pensée du peintre. Toute la partie inférieure de la composition est noyée dans une ombre transparente, au sein de laquelle on distingue des figures éplorées, qui se débattent contre les douleurs de la terre, en levant les yeux vers le ciel; mais à mesure que les groupes humains s'éloignent du séjour terrestre, le drame s'apaise, les gémissements s'affaiblissent, la peinture

s'éclaircit, et de la tristesse des ténèbres dont on devine la profondeur, l'œil passe avec enchantement à la mélancolie des demi-teintes et aux joies de la lumière d'en haut. Tandis que les créatures qui sont encore



LES DOULEURS DE LA TERRE (à Mme Marjolin)

aux prises avec les passions de la vie ne font qu'entrevoir de loin les lueurs de la félicité, d'autres déjà illuminées par la foi, rajeunies par la grâce, nagent dans les clartés surnaturelles et touchent du regard à la cité de Dieu. A la sérénité de leur visage qui s'éclaire d'un reflet céleste et qui se fond dans l'azur, on

comprend qu'elles écoutent avec ravissement les violes des séraphins et qu'elles ont vu l'aurore du paradis.

Ary Scheffer était presque moribond déjà de la maladie de cœur qui l'a emporté, lorsqu'il apprit par le journal la mort de la duchesse d'Orléans. « Nous partirons dans deux heures, » dit-il à sa fille, comme s'il venait de se résoudre au dernier effort de sa vie. Il était d'autant plus attaché à la duchesse d'Orléans que le culte du malheur se joignait dans son affection au souvenir du beau jeune homme qui avait été son ami dès l'enfance et qui avait si tristement péri à la fleur de l'âge. M[me] Marjolin accompagna son père au convoi de la princesse. A Londres, on crut un moment que Scheffer allait expirer; mais il voulait mourir en France; il retint la vie. De retour à Argenteuil, où il s'était établi pour la belle saison, il eut une lueur de convalescence, après laquelle il sentit venir sa fin. Il dit alors à son gendre : « René, laissez-moi peindre; je m'arrangerai un chevalet sur mon lit. » Mais il ne peignit plus, et il expira le 15 juin 1858.

Sans préjuger l'opinion de la postérité sur l'œuvre d'un peintre qui a eu parmi nous tant de renommée, nous pouvons dès à présent juger de sang-froid ce qui nous paraît être de son talent incontestablement supérieur, et sans rival aujourd'hui dans l'expression, comme il est, dans l'exécution, inférieur à tous nos maîtres contemporains. Scheffer a peut-être agrandi le domaine de la peinture, en prouvant plus que personne, que même dans un art dont la seule éloquence est celle des images et parle d'abord aux yeux, l'esprit peut quelquefois se passer de la réalité et en faire pardonner le sacrifice. Il faut s'entendre, au surplus, sur le dédain prétendu d'Ary Scheffer pour les pratiques du métier. Bien qu'il ait toujours subordonné les moyens d'exécution au but de l'art, Scheffer a toujours été grandement en peine du procédé. Aux diverses époques de sa carrière, il était préoccupé de quelque illustre manière de peindre. Tantôt il s'éprenait de Rembrandt et de ses mystérieuses manipulations; tantôt il était dominé par la peinture si légère, si limpide et si souple de M. Ingres. Je l'ai vu un jour en extase devant un superbe portrait de Ferdinand Bol, qui certainement l'aura influencé pendant quelque temps. Une autre fois, c'étaient les modernes praticiens qui le tourmentaient, et il se souvenait d'un temps où il pensait avoir manié la brosse avec autant d'audace que Delacroix, avec autant de fermeté que Géricault. Ensuite il revenait à la simplicité touchante de Lesueur. Il passait ainsi d'un extrême à l'autre, constamment préoccupé de la façon dont il allait rendre ses sentiments et ses idées... Est-ce là le fait d'un peintre-né? Il y en a peu d'exemples dans l'histoire de l'art. En général, les vrais peintres trouvent promptement et directement le moyen d'exprimer ce qu'ils ont dans l'imagination ou dans le tempérament. Ils peuvent changer plusieurs fois de manière dans le cours de leur vie, mais la seconde n'est jamais qu'un développement logique de la première, comme l'âge viril est une suite naturelle de la jeunesse. Jamais il ne leur arrive d'abdiquer la personnalité de leur génie et d'en devenir méconnaissables. Raphaël est allé, par exemple, de la sécheresse péruginesque à la fière ampleur de Michel Ange, mais il n'a pas cessé un moment d'être Raphaël. Ainsi de tous les maîtres, anciens ou modernes, Rembrandt, Rubens, Vélasquez, David, Prud'hon, M. Ingres. Ils ont tous eu, dès le principe, la physionomie, l'accent qui devaient les distinguer. Ils se sont modifiés dans le sens de leur naturel, c'est-à-dire qu'en avançant ils sont restés dans le même chemin. Scheffer n'a pas eu ce privilége; il a hésité, tâtonné sans cesse pour trouver sa langue, pour se faire un style, et le jour où il s'est arrêté à une certaine manière, la peinture proprement dite n'a été chez lui qu'un moyen dédaigné, chose incroyable! un perpétuel sacrifice; mais du moins il a été un artiste supérieur en cela qu'il a fini par produire de grands effets sans rien devoir aux habiletés, aux ressources connues du métier, et qu'il a su à la fin exprimer son cœur en oubliant les moyens, en pensant au but. Voilà comment, sans avoir ni l'éducation ni la main d'un grand peintre, Scheffer en a eu la célébrité, parce qu'il en avait l'âme.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Cette partie de notre travail sera singulièrement facilitée par le Catalogue raisonné que M. Ph. Burty a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* lors de l'exposition publique des œuvres d'Ary Scheffer, et par le relevé des envois au Salon que M. Henri Martin a inséré dans l'*Annuaire des artistes et des amateurs* pour l'année 1860, à la suite des trois pages éloquentes qu'il a consacrées à la mémoire de son ami. Pour les œuvres qui n'ont pas été exposées au Salon, nous avons suivi l'ordre chronologique et nous les avons intercalées à leur place.

Ary Scheffer a gravé une eau-forte très-rare et dont les amateurs ne connaissent pas même l'existence : *Marguerite à l'église.*

Nous sommes heureux d'avoir pu la reproduire en *fac simile* au commencement des présentes recherches et indications.



MARGUERITE A L'ÉGLISE (eau-forte du peintre)

SALON DE 1812.— *Abel.* « Abel étant sorti avec Thirza de sa cabane, au lever du soleil, chante les louanges du Seigneur. »

SALON DE 1814. — *Eurydice mourant dans les bras d'Orphée.*

La *Mort de saint Louis.*

Dévouement patriotique de six bourgeois de Calais.

Socrate défendant Alcibiade à la bataille de Potidée. Appartenant à la maison du Roi.

Portrait en pied du général L. (Lafayette).

1818. La *Mère convalescente.* Appartient à M. E. Pereire.

1819. *Portrait de M. Victor de Tracy.* Ce portrait, dit M. Burty, est une sorte de pastiche de l'école anglaise.

1820. *Portrait de Franklin.* Appartenant à M. Victor de Tracy.

La *Tempête.* Appartenant à M[me] Schikler. Hauteur, 0, 88; largeur, 1. 15.

1822. *Portrait du général Lafayette.* Il est debout dans la campagne, vêtu d'une longue redingote grise par-dessus son habit noir, portant la main gauche à sa poche et tenant de la droite son chapeau et sa canne.

SALON DE 1822. La *Veuve du soldat.* Appartient à M. François Delessert.

Saint Louis, attaqué lui-même de la peste, visite ses soldats malades. Philippe le Hardi accompagne et soutient son père. Ce tableau, commandé par le préfet de la Seine, a 3 mètres 25 de hauteur sur 2 mètres 60 de large. Il fut payé 2,400 fr. Il est placé dans l'église Saint-François-d'Assise.

Les *Ombres de Françoise de Rimini et de son amant apparaissent à Dante et à Virgile.*

Portrait en pied du général L. (Lobau.)

Portrait de M. le baron de S. (de Schonen), conseiller à la Cour royale.

1823. La *Famille du Marin.* La mère, assise sur un rocher, serre contre elle sa fille et un petit enfant enveloppé, et regarde en pleurant un brick battu par la tempête.

Le *Baptême.* Appartenant au roi des Belges. (75 centimètres sur 99.)

Portrait de Destutt de Tracy. A M. Victor de Tracy.

Salon de 1824. — *Gaston de Foix trouvé mort après la bataille de Ravenne;* commandé par la maison du Roi. Ce tableau est au Musée de Versailles.

Saint Thomas d'Aquin prêchant la confiance en Dieu pendant la tempête (3 mètres 68 sur 2 mètres 68). Ce tableau fut payé 3,000 fr. et placé dans l'église Saint-Thomas-d'Aquin.

La *Fin d'un incendie de ferme.*

L'*Enterrement du jeune pêcheur,* sujet tiré de l'*Antiquaire* de Walter Scott.

Épisode de la retraite d'Alsace en 1814. Le pasteur Oberlin, au milieu de femmes et d'enfants en pleurs, accompagne sur la lisière d'une forêt une charrette chargée de meubles et portant des soldats blessés, étendus sur des matelas. Un paysan qui tient un fusil déchargé, étend son bras crispé vers les Cosaques qu'on aperçoit à l'horizon chevauchant autour d'un clocher de village embrasé, sur lequel flotte encore le drapeau tricolore. Appartenant à Mme Schickler.

La *Pauvre Femme en couches,* — l'*Enfant malade,* — les *Enfants égarés.*

La *Bonne Vieille.* Appartenant à MM. Duval et Sazerac.

Le *Retour du jeune Invalide.*

L'*Enfant qui pleure pour être porté.*

Une *Mère malade allant à l'église,* appuyée sur ses deux enfants.

Jeune fille à genoux auprès d'un tombeau.

Les *Ombres de Françoise de Rimini et de son amant apparaissent à Dante.*

1826. Le *Christ avec des enfants.* A Mme la baronne de Staël.

Buste de petite fille tenant un chien. A Mme Hottinguer.

Salon de 1827. — *Missolonghi.* Botzaris, dont le bras gauche est brisé, approche d'une mine une mèche allumée, tandis qu'un prêtre grec élève la croix pour bénir les derniers héros de l'indépendance. Une femme serre convulsivement son enfant contre son sein et une jeune fille demi-nue se jette dans les bras de sa mère. On aperçoit dans le fond l'armée turque sur le rivage. Appartenant à M. Laffitte.

Jeunes filles grecques implorant la protection de la Vierge pendant un combat. Appartenant au duc d'Orléans (Louis-Philippe.)

Le *Champ grêlé.* Appartenant à M. de Cypierre.

Le *Sommeil du grand-père.* A M. Schroth.

Une *Scène d'inondation.*

Les *Femmes souliotes prennent la résolution de se précipiter du haut des rochers, après la défaite de leurs maris.* Ce tableau est aujourd'hui au Musée du Luxembourg. Il est fort endommagé par les craquelures du bitume.

Charlemagne présentant les Capitulaires à l'assemblée des Francs. Ce tableau, peint pour le Conseil d'État, est maintenant au Musée de Versailles. (3 mètres 60 sur 2 mètres 85.)

1828. *Portrait de Béranger.*

Esquisse pour le portrait de Henri IV. (45 centimètres sur 31.) A Mme Schickler. C'est la vive et spirituelle esquisse du grand portrait équestre qui se voit à Versailles, orné d'une variante burlesque, dit M. Burty. Lorsqu'il fut placé dans la Galerie historique, le roi Louis-Philippe, trouvant peu convenable que Henri IV fût tête nue au milieu de ses chevaliers, qui ont le casque en tête, le fit coiffer, sans en prévenir Scheffer, d'un feutre gris à plumes blanches; et cependant l'écuyer du Roi continue à porter respectueusement dans ses mains le casque d'or surmonté du panache blanc historique.

Portrait de Mlle de Rothschild enfant.

1829. *Portrait de jeune homme.* Large étude, dans le sentiment de Géricault, d'un jeune homme en blouse bleue et en béret noir, qui est M. Lamme, aujourd'hui conservateur du musée de Rotterdam.

La *Bataille de Morat.* (1 mètre 60 sur 1 mètre 27.) L'armée de Charles le Téméraire défile devant les Suisses, qui se préparent au combat par la prière. A M. Verlet, de Reims.

La *Sœur de Charité.* Cette petite toile, fort bien réussie, est inspirée par le couplet de Béranger :

Dans le palais et sous le chaume,
Moi, dit la sœur, j'ai de mes mains
Distillé le miel et le baume
Sur les souffrances des humains.

Portrait de Mlle de Fauveau (sculpteur distingué). Elle est en costume d'amazone, les cheveux blonds taillés court comme ceux d'un homme.

Lénore. C'est la traduction du passage de la ballade de Bürger où Lénore éperdue cherche son amant dans les rangs des guerriers qui reviennent du combat. Appartenant à Mme la baronne de Rothschild.

1830. Le *Christ et les enfants.* A M. François Delessert.

Marthe et Marguerite. Au roi des Belges Marguerite n'ose se parer des bijoux que contient la cassette magique, et la vieille Marthe lui dit : « Viens chez moi, tu les porteras en secret. » C'est la première excursion de Scheffer dans le domaine de Gœthe.

Lénore. Fougueuse ébauche, toute pleine de poésie . elle répond à ce passage du poëte : « Hurrah! les morts vont vite Ils partent au galop le plus effréné; cheval et cavalier soufflent et font tourbillonner les étincelles et les pierres. » La fiancée s'abandonne au bras qui la tient et qui l'emporte. Une figure ironique les salue au passage. A droite, sur un promontoire, des ombres indécises dansent en rond autour d'un gibet... C'est la plus belle esquisse du peintre, qui n'était jamais plus maître que dans ses esquisses.

*Portrait de Mme M***.* Elle est en turban et manches à gigot.

Salon de 1831. — *Portrait équestre du roi Louis-Philippe.* Était placé à Saint-Cloud.

La *reine Anne d'Autriche.* Ce tableau, appartenant au Roi, était placé au Palais-Royal.

Faust et Marguerite. Ces deux figures en pendants, qui firent la plus vive sensation au Salon de 1831, avaient été achetées par le Roi et elles se trouvaient au château de Neuilly en 1848. La *Marguerite* fut en partie brûlée dans l'incendie du château.

Le *Christ et les enfants.* Appartenant au prince Galitzin.

Un tableau représentant le même sujet, détruit ou volé à Neuilly le 24 février.

Le *Retour de l'armée.* Sujet tiré de la ballade de Bürger : *Lénore.* Appartenant à M. de Rothschild.

La *Tempête.* Appartenant à M. Schickler.

Portrait de M. le prince de Talleyrand.

Portrait de M. Dupont (de l'Eure). Ce portrait, qui est resté dans la famille de M. Dupont, est traité en esquisse; mais il est admirable de finesse, d'expression et de ressemblance physique et morale. On peut s'en faire une juste idée d'après l'excellente lithographie de Garnier.

Portrait équestre de Henri IV. Au Musée de Versailles. (3 mètres 10 sur 2 mètres 29.)

Portrait du duc d'Orléans.

Scène des journées de Juillet. Appartenant au duc d'Orléans.

La *Sœur de Charité*. Appartenant à M. de Mercey.

La *Ronde d'enfants*. Appartenant à Mme Hulin. Une bande de bambins dansent en rond devant un vieillard pensif et rappellent le refrain de Béranger :

Chers enfants, chantez, dansez ;
Votre âge
Échappe à l'orage !

Portrait de M. Alexandre Delaborde.

Portrait de M. David, statuaire.

1832. *Portrait de M. Odilon Barrot.*

Portrait de Mme la duchesse d'Elchingen. Belle jeune femme pâle, aux grands yeux noirs, vêtue d'une robe de mousseline blanche.

Salon de 1833. — *Le Giaour*. Ce tableau appartenait au duc d'Orléans et fut acheté à sa vente par Mme Pescator.

Portrait en pied de la reine des Belges. Appartenant au roi Louis-Philippe.

Portrait en pied du maréchal Lobau. Au Musée de Versailles.

Trois petits Enfants jouant ensemble. Aquarelle.

Marguerite à l'église. Affaissée devant un banc à prie-Dieu, elle semble entendre la voix du mauvais esprit qui lui reproche la mort de sa mère et de son frère. Appartient à Mme Daturle.

Médora. Assise sur le bord de la mer, elle attend tristement le retour de Conrad, le corsaire. Appartenant au duc d'Orléans (aujourd'hui à Mme Benoît Fould).

Eberhard, comte de Wirtemberg, dit *le Larmoyeur*. Au Musée du Luxembourg; gravé par Paul Chenay.

1834. — *Tête d'Ashaverus* (62 centimètres sur 30). C'est une tête inclinée, aux cheveux et à la barbe noirs et incultes. Appartenant à M. Lamme, de Rotterdam.

Portrait du professeur Marjolin.

Un Ange endort l'Enfant-Jésus sur les genoux de la Vierge. A M. Marchand.

Ashaverus. Vu à mi-corps, appuyé sur un bâton, le Juif errant lève vers le ciel sa tête fatiguée. (C'est une première pensée.) A M. Marchand.

Tête d'Enfant. A M. Lamme, de Rotterdam.

Salon de 1835 — *Dante et Virgile rencontrent les ombres de Francesca et de Paolo aux enfers.* Fait en double par l'auteur. Appartenant au duc d'Orléans. Gravé par Calamatta. Une troisième copie, petite réduction, a été faite spécialement pour Mme Pauline Viardot.

Portrait du prince de Joinville.

1836. — *Portrait du général Ney*, duc d'Elchingen.

Salon de 1837. — Le *Christ*. « Je suis venu pour guérir ceux qui ont le cœur brisé. » Gravé par Henriquel Dupont.

Bataille de Tolbiac, gagnée par Clovis en 496; tableau commandé par la maison du Roi pour le Musée de Versailles.

La *Plainte de la jeune fille* et *Rachel en prière*. Ces deux tableaux appartenaient à la princesse Marie.

1838. — *Portrait d'Ary Scheffer*, peint par lui-même : cheveux châtains, moustaches blondes, le front haut, la bouche légèrement entr'ouverte. Il tient devant lui un carton à dessin.

Portrait de Mme Scheffer.

Salon de 1839. — Le *Christ sur la montagne des Oliviers.*

Mignon regrettant sa patrie et *Mignon aspirant au ciel.* Ces deux tableaux sont universellement connus par la gravure d'Aristide Louis. Ils appartenaient au duc d'Orléans; ils ont été achetés à sa vente par Mme la duchesse d'Ayen.

Marguerite sortant de l'église. Elle descend les marches du porche, tenant son livre de messe et un chapelet; par-dessus son vêtement blanc ajusté, elle porte un jupon bleu liseré de noir; des ciseaux et une clef pendent auprès de son aumônière bleue. Méphistophélès, habillé de rouge, plume de coq au chaperon, la désigne à Faust, qui paraît profondément ému. Appartient à Mme Paturle. Gravé par Ad. Caron.

Le *Roi de Thulé*. A Mme Marjolin-Scheffer. Il en existe une répétition avec changements; cette répétition appartient à M. Nottebohm, de Rotterdam.

1839. — *Portrait de Franz Listz.*

Le *Christ au Jardin des Oliviers.* A M. Luteroth. Gravé par Ad. Caron.

Mme Scheffer bénissant ses deux petites-filles.

1840. — L'*Enfant pieux*. Au Musée de Nantes.

Portrait d'enfant avec un chien. C'est le portrait de la fille du peintre, Mme Marjolin-Scheffer.

Laissez venir à moi les petits enfants. Cette composition étrange renferme les portraits des trois enfants de Mme la duchesse de Fitz-James, dont le plus jeune est vêtu en saint Jean, avec la peau de chèvre autour des reins.

1841. — *Portrait de Mme Heine.*

L'*Annonciation aux Bergers.* A M. Nottebohm, de Rotterdam.

Portrait de Mme de Fitz-James avec ses trois enfants. C'est le pendant de celui qui précède.

1843. — *Portrait de Rossini*, gravé par Thévenin.

1844. — Les *Rois Mages*. A Mme la princesse Caroline de Wittgenstein de Weymar.

Mignon et le jeune Joueur de harpe. A la reine d'Angleterre.

Portrait de Mlle Spitz, aujourd'hui Mme Drack del Castello.

1845. — L'*Ensevelissement du Christ*. La Vierge embrasse le Christ avec une douleur maternelle et extatique. Une des saintes femmes va replier sur lui le linceul; une autre prie à mains jointes. Appartenant à M. Samuel Ashton Hyde.

Mater dolorosa. Appartenant à M. Ravenas.

1846. — *Figure d'ange*, représentant Mlle de Montblanc après sa mort. Elle monte vers le ciel blonde et pâle, les mains jointes, les jambes légèrement repliées dans une robe aux plis flottants.

Salon de 1846. — Le *Christ et les Saintes Femmes.*

Le *Christ portant sa croix.*

Saint Augustin et sainte Monique. Appartient à la reine Marie-Amélie. Exposé à Manchester en 1857.

Faust et Marguerite au jardin. Faust au Sabbat aperçoit le fantôme de Marguerite.

L'*Enfant charitable.*

Portrait de M. de Lamennais, gravé par Lecomte.

1847. — *Portrait de Mme Guizot mère.* Elle est assise dans un fauteuil et vêtue de noir, avec une collerette plissée à deux rangs et une ruche retombante avec des rubans noirs, les mains l'une dans l'autre, le visage éclairé par le reflet d'une grande Bible ouverte. Ce beau portrait est composé dans la manière de Rembrandt.

Les *Saintes Femmes revenant du tombeau.* A M. le comte de Paris.

1849. — *Portrait de Mme Witrine.*

Portrait de Mme J. C'est le profil un peu busqué d'une femme blonde.

Mme la comtesse Krasinska avec ses deux enfants.

M. Arnold Lamme et ses petits enfants.

Les *Plaintes de la jeune fille.* Une sainte, agenouillée sur un nuage, console une jeune fille affaissée au pied d'un chêne, sur le bord d'une mer houleuse.

1850. — L'*Amour divin et l'Amour terrestre.* A M. Benoît Fould.

Portrait de jeune fille.

Saint Jean écrivant l'Apocalypse. A M. Schwabe, de Manchester.

Portrait de M. Henri Martin. « A Henri Martin, son ami Ary Scheffer. »

1851. — *Portrait du général Cavaignac.*

Portrait de Mme Rolland.

Portrait de Mme Standish, née de Noailles.

Portrait en pied de lord Dufferin. Il est debout, portant sur son vêtement noir collant un long manteau rouge doublé de satin blanc et à collet de fourrure blanche.

1855. — *Portrait de la princesse Marie de Wittgenstein de Weimar.*

Saint Augustin et sainte Monique. Appartient au Musée du Louvre. C'est une répétition faible du tableau que possède la reine Amélie et qui figurait à l'Exposition de Manchester. Gravé par Beaugrand.

Portrait de M. Villemain, resté inachevé, mais déjà très-ressemblant.

Françoise de Rimini. C'est une répétition faite par le peintre pour sa fille, Mme Marjolin, du tableau qui appartenait au duc d'Orléans.

Madeleine en extase. A Mme Schwabe, de Manchester.

Ruth et Noëmi. Noëmi, les larmes aux yeux, pose sa main sur la poitrine de Ruth, qui la retient par un mouvement plein de douceur.

Tête de Muse, donnée à M. Jules Janin.

1856. La *Tentation du Christ* (3 mètres 38 sur 2 mètres 35). Satan, entièrement nu, montre au Christ les royaumes de la terre. Jésus, sérieux et pâle, lui montre le ciel.

1857. *Jacob et Rachel.* A M. Wittering.

Portrait de M. Drack del Castello.

Le *Christ au roseau.* Il est debout derrière une balustrade de pierre, les bras liés aux poings et tenant un roseau; derrière lui, un soldat de Pilate le désigne d'une main à la foule, et de l'autre il soulève le manteau de pourpre qui couvrait la poitrine du Christ.

Le *Christ et saint Jean.* Le Christ rompt le pain pendant que son disciple bien-aimé s'endort sur l'épaule du maître.

Le *Baiser de Judas.* C'est le pendant du précédent

Portrait de Manin, le Vénitien.

Figure de Calvin. Appartenant à M. Gache.

1858. *Faust à la coupe.* Il pose sur la table le poison qu'il allait avaler. On aperçoit vaguement dans la fumée d'une lampe accrochée au mur l'ombre de Méphistophélès. A M. le comte Kucheleff.

Portrait de M. Duclésieux. La tête seule est terminée.

Marguerite à la fontaine. Debout et rêveuse, elle ne voit point que l'eau déborde la cruche pleine. Derrière elle, deux jeunes filles s'éloignent en chuchotant.

Les *Douleurs de la terre s'élevant vers le ciel et se transformant en béatitudes.* Tableau inachevé de 2 mètres 22 sur 1 mètre 43. Appartenant à Mme Marjolin-Scheffer.

Apparition de Jésus-Christ à Madeleine, après la résurrection. Ébauche couverte de corrections à la craie. A Mme Marjolin.

L'*Ange annonçant la résurrection.* La figure agenouillée de Madeleine est seulement crayonnée à la sanguine; les autres figures ébauchées présentent des indications de retouches au crayon blanc.

Ary Scheffer disait souvent « qu'un peintre, même à son insu, devait arriver en sculpture au degré correspondant à sa force en peinture. » Il maniait l'ébauchoir et même le ciseau avec fermeté. A la grande exposition de ses œuvres qui fut faite au boulevard des Italiens, figuraient deux bustes de sa main et le tombeau en marbre de sa mère.

Buste en marbre de Mme la comtesse Krasinska.

Buste en marbre de Mme Scheffer. Signé *Ary Scheffer.* 1839. Elle a la tête légèrement inclinée en avant.

Mme Scheffer mère; statue en marbre destinée à son tombeau. Couchée droite et calme comme les figures tumulaires du moyen âge, elle ouvre les mains étendues le long du corps; sa tête sereine repose sur un oreiller, et la longue draperie qui l'enveloppe de ses plis austères retombe au delà de ses pieds.

Musée de Versailles. Outre les tableaux dont nous venons de parler, ce Musée renferme quelques morceaux importants de Scheffer, savoir: *Olivier, sire de Clisson; Jacques de Chabannes, seigneur de la Palisse;* le *général Hoche;* le *Duc d'Orléans reçoit à la barrière du Trône le 1er régiment de hussards*, commandé par le duc de Chartres, le 4 août 1830.

Aux portraits déjà mentionnés nous devons ajouter ceux du général Changarnier, de M. de Lamartine, de l'abbé Deguerry, du général Cavaignac, de M. Jean Reynaud, de Daniel Manin, de M. Henri Martin, de Montanelli, député de Florence, de M. Villemain, du pasteur Coquerel et de la reine Marie-Amélie.

Vente Jacques Laffitte (1834). Les *Débris de la garnison de Missolonghi au moment où Botzaris va mettre le feu à la mine qui doit les faire sauter* (1m08 sur 0m98), 4,500 fr.

Vente Verstolk de Soelen (1847) « Dans une mansarde, une femme malade, gisant sur la paille, est soutenue par sa fille; une sœur de charité, qui se trouve près d'elle, lui tâte le pouls; un garçon et une autre fille sont placés aux pieds de leur mère; » beau dessin à l'aquarelle, 490 florins.

Vente Guillaume II (1850). Les *Trois Mages* (97 centimètres sur 38), 5,975 florins.

Vente V. J. (1857) *Françoise de Rimini* (24 centimètres sur 30), 4,900 fr.

Vente de la duchesse d'Orléans (1853). *Françoise de Rimini et son amant apparaissent à Dante et à Virgile*, 43,600 fr.

Le *Giaour* (1 mètre 30 de haut sur 96 centimètres de large), 23,500 fr. A Mme Pescator.

Médora attendant le retour de Conrad, 19,500 fr. A Mme Benoît Fould.

Vente lord Seymour (1860). La *Sœur de Charité*, Délicieux petit tableau qui figurait à l'exposition posthume du maître. 12,600 fr.

Vente Piérard, de Valenciennes. *Portrait de Béranger.* Belle et vive esquisse, peinte en deux heures, qui a été exposée au boulevard des Italiens. Elle a été du reste copiée par M. Couture dans un fusain qui a été fort remarqué. 3,000 fr.

Vente de modernes (1861). *Françoise de Rimini.* Dessin à la mine de plomb, très-soigné et d'une élégance parfaite, d'après le tableau célèbre vendu au duc d'Orléans, 1,350 fr.

A. Scheffer

IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2



École Française. *Paysage historique.*

ACHILLE ETNA MICHALLON

NÉ EN 1796. — MORT EN 1822.



« Qu'on se figure Michallon, âgé de douze ans, fouettant un sabot, faisant tourner une toupie, ou enlevant un cerf-volant dans la cour de la Sorbonne, pendant qu'un illustre étranger, le prince Ioussoupoff, admire ses tableaux dans l'atelier du célèbre David qu'il était venu visiter. Le prince ne peut se le persuader, il veut voir l'enfant, traverse la place, entre dans la cour; on lui fait remarquer un groupe : Michallon lui est présenté, le prince le caresse, le complimente et le pensionne[1] ! »

C'est ainsi que M. Vanier, cousin d'Etna Michallon, raconte les commencements de ce peintre qui, tout enfant, faisait des dessins que sa mère trouvait à vendre. Sa précocité, du reste, n'était pas seulement le fait d'une vocation décidée; elle tenait aussi à ce qu'il était né dans une famille d'artistes. Son père,

[1] Oraison funèbre prononcée sur la tombe de Michallon, par M. Vanier, son cousin, le 22 septembre 1822. *Paris*. Boucher. 1822.

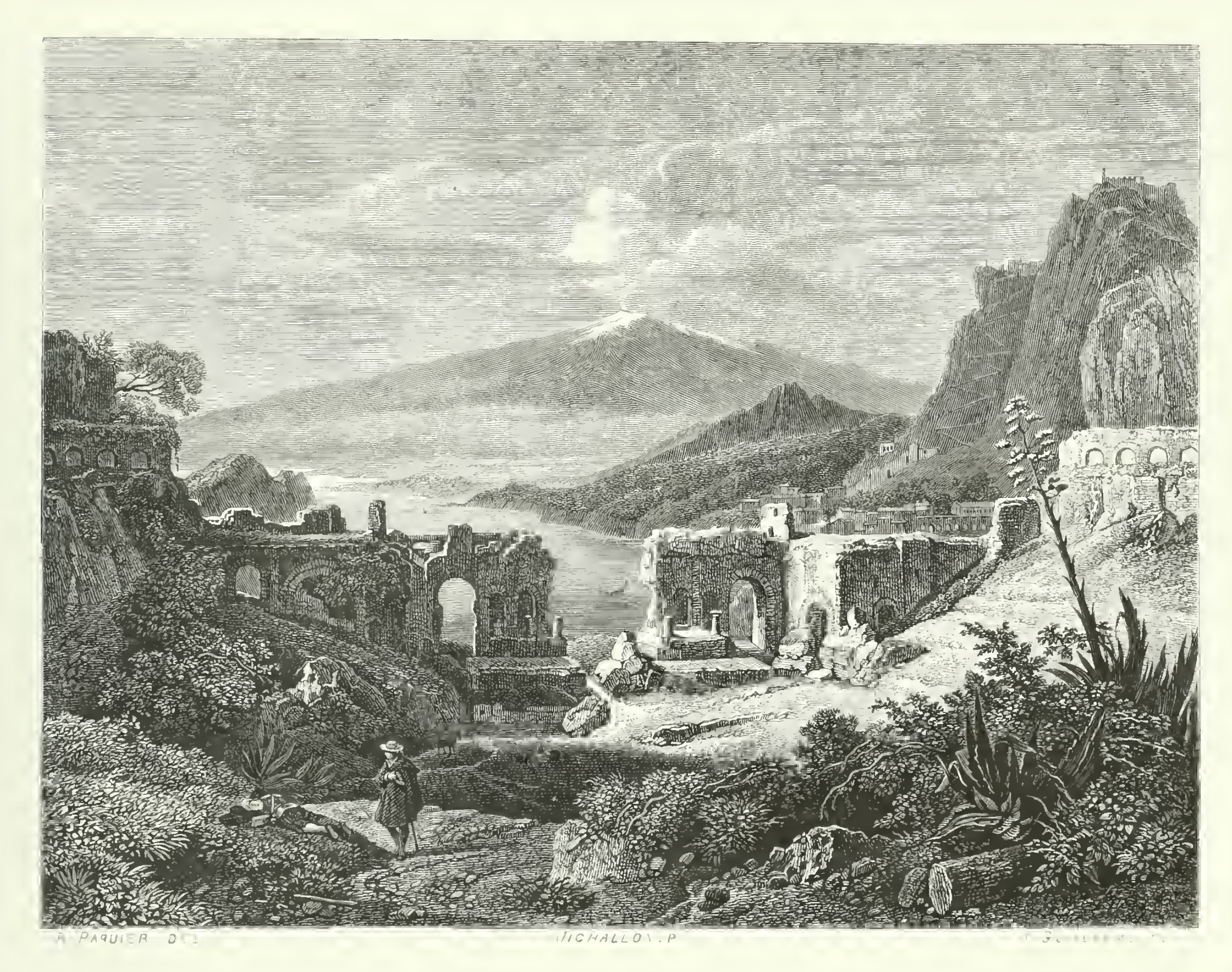
Claude Michallon, Lyonnais d'origine, était un sculpteur distingué. Il avait eu le prix de Rome en 1785 et y avait fait de sévères études, alors que la sculpture tentait de se régénérer par un retour à l'antique. Dans le temps qu'il était pensionnaire à l'Académie, on mit au concours le monument à élever à la mémoire de Germain Drouais, et ce fut Claude Michallon qui eut le prix. Son modèle, conçu dans le style un peu roide de l'hellénisme renaissant, représentait trois muses en bas-relief, dont l'une écrit sur la pierre tumulaire le nom de Drouais. Il l'exécuta gratuitement en marbre, après avoir contribué, comme tous ses camarades, à l'achat des matériaux du mausolée, et il fit ensuite couler son modèle en bronze, pour l'envoyer au Musée des Monuments français. A son retour de Rome, il concourut pour l'exécution de plusieurs projets d'embellissement conçus par la ville de Paris, et fut chargé, après avoir eu le prix du concours, de modeler un colosse nu qui devait être fondu en bronze et placé sur la plate-forme du Pont-Neuf Enfin, pour le palais où siégeait le Conseil des Cinq-Cents, devenu depuis le palais du Corps législatif, il fit une statue en pied de Caton d'Utique, représenté au moment où, fermé dans son manteau, le héros délibère de se donner la mort. Claude Michallon était donc en voie de s'illustrer, lorsqu'il mourut subitement à Paris, d'une chute qu'il fit en travaillant à quelque décoration sculpturale du Théâtre de la République, le troisième jour complémentaire de l'an VII, c'est-à-dire le 17 septembre 1799.

Achille Etna Michallon était né à Paris, le 22 octobre 1796; il n'avait donc pas trois ans lorsqu'il perdit son père; mais son éducation ne se ressentit point de ce malheur, car il fut élevé, par les soins de sa mère, chez M. Francin, sculpteur, dont elle était la belle-fille, et qui était logé au Louvre. Il se trouva ainsi, dès l'enfance, entouré des plus beaux ouvrages de l'art et au sein d'une famille où il pouvait apprendre sans peine tout ce que la maison paternelle lui eût enseigné. Achille Michallon n'avait que douze ans, nous l'avons dit, lorsque le prince Ioussoupoff le vit pour la première fois dans la cour de la Sorbonne, et lui promit une pension. Cette pension fut exactement servie depuis l'année 1808 jusqu'à l'époque du désastre de Moscou, dans lequel le prince Ioussoupoff perdit la plus grande partie de sa fortune. Cet homme généreux, qui aimait les arts avec passion et qui faisait tous les deux ans le voyage d'Italie, avait voulu emmener avec lui son petit protégé, mais la mère de Michallon n'avait pu consentir à se séparer d'un fils encore si jeune. Elle n'osait pas même le quitter quand il allait, enfant, crayonner des études en pleine campagne. Un jour qu'elle l'avait accompagné dans le parc de Saint-Cloud, et qu'elle travaillait à une broderie, pendant qu'elle le croyait occupé à dessiner d'après nature, elle se retourne et voit le papier blanc et son fils qui pleure. C'est que la nature est un modèle effrayant et ravissant lorsqu'on la regarde avec les yeux d'un artiste. Il fallut consoler cet enfant, l'embrasser, et des deux mains lui cacher l'horison.

Elève obscur de l'atelier de David, Michallon y avait appris le dessin comme on l'apprenait dans cette école sévère, mais remarquant son goût pour le paysage, sa mère et son maître l'avaient mis sous la direction de Valenciennes. Ce paysagiste, tant célébré de son temps, ne voyait la nature qu'à travers les lunettes académiques. Là où il faut apporter un sentiment si individuel, si intime, il n'apportait que des traditions, une manière de voir convenue, renouvelée du Guaspre et de Claude, grands peintres, toujours beaux à contempler dans leurs œuvres originales, toujours insipides dans les imitations qu'on en fait. Chez Valenciennes, Michallon perdit sa naïveté d'impressions; il apprit à idéaliser la nature par des intentions philosophiques, à y promener des figures solennelles, à la peupler de héros, comme si ce n'était pas assez de l'intérêt que peut offrir le paysage en lui-même, avec ses troncs rugueux, ses accidents de terrains, ses ruisseaux, ses bocages, ses ciels clairs ou sombres, ses lointains riants ou mélancoliques. Ainsi, au lieu de s'abandonner à ses inspirations personnelles, Michallon prit le chemin du factice et du *ponsif*, en attendant qu'il retrouvât un jour son talent naturel dans ses libres excursions en Sicile, en Calabre, à Naples, à Tivoli, en Suisse, en Auvergne.

Trois fois il avait obtenu des médailles tant à l'Académie de Paris qu'à un concours institué par la ville de Douai, lorsqu'en 1817, le ministre de l'intérieur créa un grand prix de Rome pour le paysage historique. On eût dit vraiment que ce prix était créé tout exprès pour Michallon, car ses études en ce genre et ses

maitres, non-seulement Valenciennes, mais Victor Bertin et Dunouy, dont il avait également reçu les conseils, le désignaient d'avance comme le vainqueur inévitable. Il remporta le prix à l'unanimité des suffrages, et il partit pour Rome en qualité de pensionnaire. En arrivant à l'Académie, il éprouva une vive émotion : il trouva son nom gravé en creux sur une des tables, et il apprit qu'à cette table était la place qu'avait occupée, trente ans auparavant, Claude Michallon, son père. La vue de ce nom l'émut



RUINES DU THEATRE DE TAORMINE.

jusqu'aux larmes; il n'avait point connu son père; il ne l'avait jamais pleuré. Il baisa respectueusement le nom paternel et s'assit à la place de Claude Michallon. Ce qu'il fit d'études à Rome, on ne le sut qu'après sa mort, lors de la vente publique de ses portefeuilles. Il ne se borna pas à travailler beaucoup d'après nature, il étudia aussi les maitres, les estampes d'après le Poussin, et celles du *Liber veritatis* de Claude Lorrain, dont il avait fait des copies lorsqu'il était encore enfant. Montagnes, rochers, cascades, effets de ciel, il dessina, il peignit tout, et les plantes et les arbres, et ces nobles fabriques dont les ruines sont si pittoresques, soit que le peintre en forme le premier plan de son paysage, soit qu'il les rejette dans le lointain, pour contraster avec l'ondulation des collines et asseoir les lignes de l'horison. Les aqueducs dont le Guaspre avait tiré un si grand parti, les ponts rompus qui avaient produit de si beaux effets dans les paysages de Claude et de Both d'Italie, les portiques ruinés, les débris de temples et de colonnes qui prêtent tant de majesté aux campagnes héroïques du Poussin; tout cela fut l'objet des études

de Michallon, mais jaloux, avant toute chose, de justifier le titre d'*historique* donné au genre de paysage qui lui avait valu le prix de Rome, il s'exerça avec ardeur à dessiner et à peindre des académies, des statues, des costumes anciens et modernes, et il s'efforça d'y mettre tout le style voulu. Il ne se contenta point de regarder les paysans de la Sabine chassant leurs troupeaux de buffles ou les faisant boire au ravin, il chercha dans la mythologie les héros dont les actions pouvaient s'encadrer dans un paysage. S'il rencontrait aux environs de Rome une belle fille à la démarche légère et gracieuse, son imagination la transformait aussitôt en une Vénus apparaissant à Énée dans un bois. L'aveugle du chemin, pour peu qu'il eut un air vénérable et, comme l'on dit, du caractère, lui offrait le motif d'un Bélisaire, d'un Œdipe. L'esprit tout plein des personnages de la fable antique et de l'antique histoire, il en peuplait d'avance ses tableaux, et se préparait à les y introduire, en dessinant des figures héroïques. Il ne faut pas oublier cependant qu'à cette époque, on voyait poindre l'aurore du romantisme. Chateaubriand avait remis en honneur l'art gothique; il avait chanté le christianisme et la chevalerie, et bientôt les châtelaines, les pages et les héros *du temps de Charlemagne* allaient prendre la place des nymphes classiques et de la race d'Agamemnon. C'est sous l'empire de ces idées naissantes que Michallon envoya de Rome, au salon de 1819, son plus célèbre paysage : *la Mort de Roland à Roncevaux*. Ce sujet romantique était conçu dans la manière du Poussin, avec quelque chose du sentiment de Salvator, de sorte qu'il fit plaisir à tout le monde : à la jeunesse par l'intention, aux académiciens par le style. Les uns furent enchantés de voir la peinture évoquer cette grande figure de Roland qui avait rempli le moyen-âge de sa poésie; les autres furent satisfaits du style poussinesque de ce paysage. On n'attendait pas moins d'un jeune homme qui avait remporté ce prix de création nouvelle : le prix de paysage historique. Un des critiques les plus fidèles aux doctrines de l'Institut écrivit : « Le vaste paysage de M. Michallon fixe l'attention par un caractère de grandeur et d'énergie dont il n'existe pas d'exemple dans l'école. Les sombres déserts de Salvator, les révolutions du globe sous le pinceau terrible de ce célèbre Napolitain, n'offrent rien de plus pittoresque, de plus sauvage, de plus farouche ni de plus propre à recevoir l'épisode tiré du poëme de Roland dont l'auteur a enrichi son tableau. Il faut placer ce chef-d'œuvre à côté du *Gustave Vasa* de M. Hersent, également prodigieux, et l'on aura le plus haut degré où la peinture soit montée en France, depuis la restauration de l'Ecole française[1]. »

Tels furent les éloges donnés à Michallon par un homme en qui l'esprit classique était des plus enracinés, mais qui dans la circonstance ne faisait qu'exprimer l'opinion de tout le monde. Hélas! il est effrayant de songer avec quelle rapidité passent et changent nos idées en peinture, et combien il est petit le nombre de ceux qui résistent à cette mobilité de nos impressions. Michallon tenait alors le premier rang, et personne ne songeait à le lui contester. Aujourd'hui, s'il n'est pas oublié tout à fait, il est bien éclipsé du moins ; comment nous occuper des morts, quand nous n'avons plus assez d'yeux pour regarder les vivants?

Le tableau de *Roland à Roncevaux*, que nous avons vu longtemps au Louvre, n'y est plus exposé, nous ne savons pourquoi ; il n'est pas même décrit dans le nouveau catalogue de l'Ecole française. Et pourtant ce tableau était le meilleur morceau de Michallon, celui qui caractérisait le mieux son talent, qui accusait le mieux l'école où il s'était formé, les idées et les habitudes du temps où il florissait. Heureusement que la peinture de la *Mort de Roland* est encore présente à notre mémoire, assez pour que nous en parlions savamment. Inconsistante et mince, comme toutes celles de l'Empire, la peinture de Michallon ne valait pas à beaucoup près sa composition, c'est-à-dire ce qu'il reste du tableau dans la version du graveur. Le site est bien choisi, sauvage et abrupt, hérissé d'une végétation vigoureuse et libre. C'est dans une gorge semblable que dut périr le héros des anciens romans de chevalerie. Les figures sont belles, bien dessinées et bien ajustées, d'un bon mouvement; mais l'exécution ne répond pas à la beauté du dessin ni au

[1] Choix des productions de l'art les plus remarquables, exposées au Salon de 1819, par Gault de Saint-Germain, *Paris*, sans date.

caractère de la pensée. On voudrait plus de hardiesse dans le faire d'un pareil tableau, une touche plus heurtée, plus empâtée et plus fière. Il y faudrait la main fougueuse d'un Salvator, et je n'y trouve que le pinceau timide et propre de Valenciennes. Toutefois, le ton général du paysage est mâle et convenable au sujet ; le dessin des feuillés y est excellent, comme dans tous les ouvrages de Michallon, et l'on voit qu'ils n'ont pas été faits de pratique, mais d'après des études fort serrées. Au besoin, on reconnaîtrait les diverses espèces



MORT DE ROLAND.

d'arbres à la variété de leurs écorces, à leurs allures, à la manière dont se terminent leurs branches, et aux formes que donne leur silhouette sur le ciel.

Maintenant, d'où vient qu'il règne une certaine froideur dans les tableaux de Michallon? Cela tient moins à l'artiste qu'à l'éducation qu'il a reçue et au genre même qu'il a traité de préférence. A parler franchement, dussions-nous encourir toutes les malédictions de l'Institut, le paysage historique est un genre faux. Il est des choses fort belles dans l'art, des choses réussies, mais qui ne doivent pas survivre à leur inventeur, c'est-à-dire qui ne doivent plus être recommencées. Nicolas Poussin a créé le paysage historique, mais son paysage ne nous intéresse que parce qu'il est fait par lui, c'est-à-dire avec son propre sentiment, autant que de sa propre main. Il fallait à sa grande âme une nature majestueuse

ornée de monuments antiques, habitée par des demi-dieux ou par des philosophes, une campagne qui fût l'image des Champs-Élysées où se promènent les ombres illustres. Dès-lors, rien de factice dans son paysage. En le peignant auguste et solennel, le Poussin ne faisait qu'obéir aux sentiments de son cœur; il était donc aussi naïf dans son genre que Wynants et Van de Velde dans le leur. Et ce qui le prouve, c'est qu'il est le premier qui ait imprimé ce caractère grandiose à la représentation des champs et des bois. Or, dès qu'un paysagiste traduit sur la toile son émotion personnelle, intime, il nous touche comme tout ce qui est senti, comme tout ce qui est vrai. Au contraire, quand le peintre travaille d'après le sentiment des autres et cherche à s'y conformer, il nous désintéresse, il nous refroidit, comme tout ce qui est faux. Mais le paysage historique a un défaut essentiel, qui lui est propre et qui est indépendant du génie même qu'ont pu y déployer ceux qui l'inventèrent. Ce défaut, c'est l'excès d'importance que prennent toujours les figures dans un tableau où la nature devrait jouer le premier rôle. Il est impossible qu'en présence du paysage, même le plus magnifique, l'attention ne soit pas divisée par les figures, si ces figures s'appellent Diogène ou Phocion. Contrairement à l'intention du peintre, qui a voulu seulement *enrichir* son tableau d'un épisode, comme l'on dit, les grands souvenirs de l'histoire remplissent alors le tableau, absorbent l'intérêt et subordonnent ce qui est après tout le principal dans un paysage, le paysage lui-même. Et ce défaut d'unité est tellement inhérent au genre dont nous parlons, que le grand Poussin n'y a pas toujours échappé.

En voilà bien assez pour faire comprendre la réputation éphémère des Valenciennes, des Péquignot, des Bertin et des Michallon. Ce dernier avait assurément quelques étincelles du feu sacré, mais les conventions académiques, l'influence de l'école, lui firent perdre cette manière de sentir particulière sans laquelle il n'y a point de paysagiste. Du reste, à l'époque où Michallon vivait, ce qui nous frappe maintenant comme un défaut était précisément sa principale qualité. Le second tableau qu'il envoya de Rome, le *Combat des Centaures et des Lapithes*, fut aussi bien accueilli que la *Mort de Roland*. Les figures y occupaient aussi une grande place, et c'était encore un paysage de style au premier chef. Aussi n'appelait-on plus Michallon que le *Poussin moderne*. Lui, cependant, après avoir mûri à Rome ses études classiques, il résolut de les compléter par un voyage dans les contrées qui pouvaient inspirer un paysagiste. Il fit des excursions pittoresques dans le royaume de Naples, visita le doux rivage de Sorrente, prit des vues d'Almafi et dessina tous les beaux accidents qu'il rencontra sur sa route, la grotte du Pausilippe, les souterrains voûtés voisins de Castellamare, la belle vallée de la Cava où l'on se croirait en pleine Suisse, n'étaient le soleil de Naples et les oliviers. Il s'engagea ensuite dans la Calabre, et reconnut avec délices les montagnes rocheuses, les paysages désolés, les gorges sinistres qui avaient inspiré le sombre et mélancolique Salvator. Enfin, il passa en Sicile et s'arrêta dans tous les lieux historiques, peignit une étude des ruines du théâtre de Taormine, poussa jusqu'à Syracuse, retrouva les traces de Fragonard et de Saint-Non, et remplit ses portefeuilles de dessins assez nombreux pour former un carton qu'il appela, lui aussi, son *Voyage de Sicile*. Cependant, le terme de son séjour à l'Académie étant venu, Michallon reprit avec joie le chemin de la France; mais il y retourna par la Suisse pour avoir l'occasion d'y faire des études nouvelles et d'y observer une nature qu'il ne pouvait cependant pas explorer au point de vue du paysage historique. A peine arrivé à Paris, vers le commencement de l'année 1822, il entend parler du Salon qui doit s'ouvrir, et aussitôt il se met à l'œuvre, non pour acquérir une réputation, mais pour soutenir celle que déjà il avait acquise. Les Ruines du Colysée, une Vue des environs de Naples et une Cascade de Suisse, tels furent les motifs des trois tableaux qu'il peignit pour l'Exposition de 1822, voulant sans doute donner une idée de la souplesse de son talent et de son habileté à reproduire l'aspect des diverses contrées où il avait promené sa boîte à couleurs. Mais dès qu'on le sut à Paris, les amateurs et les marchands le recherchèrent. Le duc d'Orléans, qui était alors tout entier à ses loisirs de propriétaire, et qui venait d'embellir son parc de Neuilly, voulut avoir une série de *Vues* prises dans ce parc: il s'adressa naturellement à Michallon. Les éditeurs qui cherchaient un aliment à cet art de la lithographie récemment inventé, et qui alors faisait fureur, vinrent fouiller les portefeuilles de Michallon pour en

tirer des *Cahiers de paysages* ou des *Choix de vues d'Italie*, que sais-je? tout ce qu'un éditeur peut extraire de cette mine féconde: les talents en vogue. Cependant le Salon de 1822 venait d'ouvrir, et tandis que ses œuvres y prenaient place, Michallon était allé à Fontainebleau pour y peindre quelques morceaux de la forêt, dans ce moment où les arbres commencent à prendre les teintes automnales, si chères au



FRASCATI.

paysagiste. A son retour, il veut faire une étude de cèdre, et s'en va au Jardin des Plantes; mais le soir, il rentre chez lui avec un violent mal de gorge; l'inflammation gagne la poitrine, la maladie fait en quelques jours des progrès effrayants, et dans la nuit du 23 septembre, il meurt de la mort la plus imprévue, la plus cruelle, avant d'avoir accompli sa vingt-sixième année, à l'aurore de sa fortune et de sa vie!.. Le monde admirait beaucoup Michallon, mais les artistes l'aimaient pour son caractère gai et vraiment aimable. Ses camarades lui firent frapper une médaille, qui fut gravée par M. Tiolier, et qui représente le génie de la peinture pleurant sur une urne funéraire.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux de Michallon sont rares. Il y en avait trois au Musée du Louvre, savoir : La *Mort de Roland à Roncevaux*, les *Centaures* et une *Vue de Frascati*. Nous ne savons ce que sont devenus les deux premiers, dont le nouveau catalogue ne fait plus même mention. Le dernier est exposé dans la salle des tableaux les plus modernes. On y voit des figures bien dessinées et bien touchées. Ce sont un paysan et une paysanne qui dansent sur une pelouse, au son d'un tambour de basque que frappe une femme assise à terre. Auprès d'eux est un groupe de spectateurs parmi lesquels on remarque un homme debout, enveloppé d'un manteau, coiffé d'un chapeau à haute forme et tenant un fusil. Au premier plan à droite, un pâtre est assis auprès d'un tronc d'arbre coupé. Signé à gauche ; *Michallon*, 1822. Ce tableau fut acheté par le roi, à la suite du salon de 1822, pour la somme de 2.000 fr.

Michallon a exposé aux salons de 1812, 1814, 1817, 1819, 1822. Après sa mort, on exposa, en 1824, un tableau de lui qui représentait *Œdipe et Antigone*. Œdipe, accablé de fatigue, est assis près d'un temple, dans un endroit retiré ; Antigone est à côté de lui. Des Thébains l'ayant aperçu, l'injurient, le menacent et lui font signe de quitter le pays, scène vraiment grande et solennelle, dit un critique du temps.

Les tableaux de Michallon ne se produisent guère dans les ventes publiques. Mais nous pouvons nous faire une idée du prix de ses ouvrages d'après la vente qui fut faite après sa mort, des tableaux, études peintes et dessins qui se trouvèrent dans son atelier.

VENTE MICHALLON, 1822. — *Belle Etude*, faite à Papinio, près Terni, au coucher du soleil, et dont les fonds sont à peu près achevés, 186 fr.

Ruines du Temple d'Antonin et de Faustine, dans le Campo Vaccino à Rome. Étude largement peinte, 250 fr.

Vue d'une partie du palais de la reine Jeanne à Naples 231 fr.

Montagne voisine de Subbiaco. Étude heurtée. 140 fr.

Ruines de Pompeïa. Étude avancée et d'un effet piquant. Dans le lointain, on aperçoit le Vésuve. 300 fr.

Montagnes situées près de Subbiaco. Étude rendue, faite dans la matinee, 621 fr.

Cascade de Terni. Ce morceau est en grande partie achevé, 460 fr.

Étude avancée, représentant l'intérieur d'un souterrain voûté, sur la route de Castellamare, 231 fr.

Partie de la grande Cascade de Tivoli. Étude avancée, 235 fr.

Grande étude peinte sur toile et terminée, représentant le bas de la grande Cascade de Tivoli.

Étude terminée, faite à Arcueil. Elle est enrichie de figures. 200 fr.

Étude faite en Auvergne, au soleil couchant, 159 fr.

Rivière coulant sous des arbres, au pied d'un rocher. Très-belle étude faite en Auvergne.

Paysanne des États romains 331 fr

Paysanne filant au fuseau, 416 fr.

Troncs d'arbres sur pied et coupés. Étude faite à Fontainebleau, 261 fr.

Arbres dans la forêt de Fontainebleau, 299 fr.

Arbres parmi des rochers Étude faite avec autant de goût que de facilité

Il existe des *Cahiers de Paysages* et de *Vues d'Italie*, lithographiées d'après Michallon, par divers artistes.

Michallon
1822

Impr Bénard et Cie rue Damiette



École Française. *Histoire, Portraits.*

PAUL DELAROCHE

NÉ EN 1797. — MORT EN 1856.


H. CABASSON J. QUARTLEY.

« Depuis l'époque de ses débuts jusqu'au dernier jour de sa vie, dit M. Henri Delaborde, Paul Delaroche a vu le succès lui venir de toutes parts et lui rester fidèle. Il n'a pas connu, comme Gros, son maître, comme Gérard, ces cruels revirements de l'opinion, qui dépossèdent, au profit de réputations nouvelles, les réputations dès longtemps consacrées : rare bonne fortune dans un siècle où la gloire s'use vite, où les enthousiasmes de la veille se changent le lendemain en indifférence et quelquefois en outrages[1]. » Cette popularité, dont la persistance étonnait durant la vie du peintre, s'est encore maintenue après sa mort, et jusqu'à présent sa renommée tout entière lui a survécu. C'est que Paul Delaroche était plus que personne de son pays et de son temps, et qu'il existait une étroite relation entre la nature de son esprit et le tempérament du public au dix-neuvième siècle. En effet, il posséda à un degré supérieur l'intelligence des idées contemporaines; il eut le génie du relatif : ce fut la cause de ses triomphes; mais cela même sera peut-être son tort le plus grand devant l'histoire. Sa biographie, du reste, est bonne à écrire; car elle est pleine d'exemples honorables et d'utiles leçons; elle montre l'influence que donne la dignité personnelle, la part considérable qui revient au caractère de l'homme

[1] *Œuvre de Paul Delaroche*, publication photographique. Paris, Goupil, 1859.

dans les succès du peintre, et comment à force de volonté un artiste peut élever sa gloire au-dessus même de ses talents.

Hippolyte Delaroche, appelé Paul par abréviation familière, était né à Paris, le 17 juillet 1797, au sein d'une famille distinguée où les arts étaient en grand honneur. Il était le fils d'un expert en tableaux, dont les catalogues sont connus de tous les amateurs, et qui dirigeait, en concurrence avec Paillet, les plus belles ventes de son temps; il était le neveu de M. Joly, conservateur du Cabinet des estampes; enfin, il avait un frère aîné qui étudiait la peinture chez David. Paul Delaroche ne trouva donc, à son entrée dans la vie, ni les obstacles de la pauvreté, ni les préjugés qui auraient pu contrarier sa vocation. On l'aurait attaché au Cabinet des estampes sous la protection de son oncle, s'il n'avait eu une ambition plus éveillée et plus remuante. Il voulut être peintre comme son frère : on y consentit, à la condition toutefois qu'il se bornerait à étudier le paysage, chez Watelet, pour ne pas courir absolument la même carrière que son aîné, celle de la grande peinture. Le voilà donc condamné, malgré ses visées, aux régions inférieures de l'art. En 1817, il concourut pour le grand prix de paysage, et ce fut Michalon qui le remporta. Heureusement que son frère ayant alors renoncé à la peinture, Paul Delaroche put entrer chez Gros, et fut libre de se livrer aux études les plus sérieuses. Dans l'atelier de ce maître, déjà si moderne, surtout relativement à Louis David, il connut Charlet, Bonington, Roqueplan, Bellangé, Eugène Lami, et de la sorte il fut élevé au milieu d'un monde qui de plus en plus se séparait des traditions antiques, renouvelées par le peintre des *Sabines* et continuées en silence par M. Ingres.

Son début fut un grand tableau de *Josabeth sauvant Joas*, qu'il exposa au Salon de 1822. Le jeune peintre en avait dit là plus peut-être qu'il n'en savait. La principale figure était rejetée dans une ombre officieuse qui avait permis d'en éluder le rendu; les expressions étaient poussées à outrance, mais le dessin était fier, l'exécution énergique et voulue, la composition bien nouée; on y sentait à la fois l'ardeur du novice et l'ambition d'un futur maître. Les artistes en furent frappés beaucoup plus que le public. Paul Delaroche étant allé un matin au Louvre pour épier la pantomime des visiteurs et entendre les observations qu'ils feraient devant sa toile, vit venir Géricault, qui s'arrêta devant la *Josabeth*, la regarda attentivement et fit l'éloge de certaines parties du tableau. Une telle approbation le flatta d'autant plus que la bienveillance ou la politesse n'y étaient évidemment pour rien. Le lendemain, il se fit présenter à Géricault, et il reçut dès lors directement ses conseils, ou, pour mieux dire, ses bonnes paroles, car Géricault n'était pas homme à prendre avec ses camarades le ton du professeur.

A côté de Géricault, cependant, venait de se produire un jeune peintre dont les premiers ouvrages étaient un scandale pour les uns, et pour les autres le signal d'une révolution légitime : il s'appelait Eugène Delacroix. Au Salon où Delaroche avait fait son apparition, Delacroix avait exposé *Dante et Virgile*, peinture d'une nouveauté saisissante, grandiose, épique même, où la passion, la couleur, l'effet, les accents de la vie remplaçaient le style des imitateurs de David, leur dignité roide, leur dessin devenu sans âme, leurs inventions sans ressort, en un mot, leur injuste dédain pour les lois et les conditions pittoresques. Après le *Dante* avait paru le *Massacre de Scio*, qui était une débauche de couleur, un débordement de chairs palpitantes et de tons exaltés. Incapable de ces folies superbes, et trop intelligent d'autre part pour ne pas sentir que le moment était venu de réagir contre la réforme de David, à son tour dégénérée, Paul Delaroche essaya de tenir le milieu entre les deux écoles, de les corriger l'une par l'autre. A côté des protestations violentes d'Eugène Delacroix, ses tableaux, à lui, paraissaient mesurés, presque sages; aussi eut-il bientôt rallié autour de son nom cette haute bourgeoisie, aux idées fières mais étroites, qui voulait despotiquement la modération, et qui a été si bien représentée en politique par les doctrinaires. C'est là l'explication du succès qu'obtinrent au Salon de 1824 la *Jeanne Darc* et le *Saint Vincent de Paul*, deux morceaux d'ailleurs assez froids et dépourvus encore de cette vérité historique dont l'artiste se montra plus tard si jaloux. Paul Delaroche m'a raconté que Géricault, alors moribond, ayant ouï parler du *Saint Vincent de Paul*, désira voir ce tableau, qui n'était pas encore exposé, le fit placer au pied de son lit, et indiquant du bout de sa canne quelques retouches, encouragea le jeune peintre à persister sans illusion, sans folie,

mais avec réflexion et avec mesure, dans une carrière qui allait se terminer pour lui, Géricault, bien avant l'heure!

Sans être entraîné aussi loin que les autres, Delaroche n'avait encore qu'une modération relative. Depuis que le romantisme avait éclaté, on parlait beaucoup de l'exécution et des diverses méthodes de peinture; on s'informait des procédés de Rubens, on vantait le faire par glacis, la *velatura* des Vénitiens, et les préparations gouachées de Paul Véronèse. Celui-ci tenait pour les frottis légers, celui-là insistait pour qu'on peignît *à pleine pâte* (c'était le grand mot!). Delaroche eut sans doute la velléité de montrer aussi



CH. CABASSON DEL. PAUL DELAROCHE PINX. L. CHAPON SC.

CINQ-MARS ET DE THOU CONDUITS AU SUPPLICE

son habileté pratique, et il envoya au Salon de 1827 la *Mort d'Élisabeth*, grande machine brossée comme un décor, et qui fut très-applaudie précisément parce qu'on y sentait une main d'enfer. Nous l'avons vue figurer, trente ans après, dans l'exposition posthume de l'École des Beaux-Arts : c'était comme un bazar d'étoffes voyantes, un étalage immodéré de soie, de velours, d'hermine et de brocart, de rideaux ramagés, de coussins brochés d'or et de pompeuses tentures. Mais quoi! ce tapage même, cette facile insolence d'exécution faisaient plaisir... Et pourtant quelle insignifiante banalité dans les figures, à l'exception de la seule tête d'Élisabeth, belle tête d'un fier caractère et d'une héroïque pâleur, accusant si bien la nature de cette reine sèche, orgueilleuse, égoïste, qui eut tant de dépit de n'être pas aimée, et tant de peine à abdiquer la vie! Le succès d'une œuvre pareille, au lieu d'égarer Delaroche, sembla lui ouvrir les yeux. Il comprit son erreur et combien il était ridicule que le peintre étouffât sous le costumier. Cette année même, il eut à peindre la *Mort du président Duranti* pour le Conseil d'État, et, plus sobre cette fois, plus discret dans les accessoires, rendus toutefois avec beaucoup d'adresse, il sut les subordonner aux parties sérieuses

du tableau, au mouvement des figures, à leur pantomime (celle de l'enfant à genoux est admirable), aux expressions diverses de férocité, de compassion, de désespoir et de mâle courage qui font de ce tableau un des meilleurs ouvrages de Paul Delaroche, car la peinture en est serrée, sans être tendue, la touche en est ferme et souple, et l'impression est d'autant plus sûre que la scène se passe sur la toile comme elle a dû se passer dans l'histoire, c'est-à-dire que, sans être théâtrale, elle est tragique.

Quand vint la révolution de 1830, Paul Delaroche était déjà un homme en évidence; mais cet événement allait faire de lui un personnage, car c'était le triomphe de la bourgeoisie, et personne n'était plus propre que lui à réussir auprès de la classe moyenne. A partir de ce moment, d'ailleurs, le caractère de notre littérature se prononça; l'école historique prit le dessus. Placé dans un tel milieu, Paul Delaroche devait y jouer naturellement un grand rôle. Avec une sagacité rare, il vit tout de suite comment il pourrait, sinon dans l'histoire comme on l'entend à l'Académie, du moins dans le genre historique, dissimuler ce qui lui manquait, faire valoir ce qu'il avait d'esprit (et il en avait infiniment), montrer enfin ses talents de praticien en cherchant dans les anecdotes illustres mille prétextes pour amener sur le devant de la scène ces costumes, ces meubles, ces accessoires dont l'importance allait tout à coup grandir. Il faut se rappeler que Delaroche avait reçu comme peintre une très-faible éducation. Destiné d'abord, nous l'avons dit, à la peinture de paysage, il avait fait ses premières études chez Watelet, et, pour parler franchement, il savait à peine modeler un torse quand le public le supposait déjà consommé dans son art. De là ce goût persistant pour les sujets modernes; de là cette tendance à préférer l'histoire, qui est habillée, à la mythologie, qui est nue.

Avec cette histoire en pourpoint, Paul Delaroche entendait faire, non plus des tableaux de genre, comme en eussent fait les Johannot, mais de la grande peinture. Il espérait donner un prestige suffisant à des héros tout modernes, Richelieu, Mazarin, Cromwell, en les faisant apparaître tels que les écrivains du jour venaient de les peindre. Mais quel étrange renversement des choses! la grande peinture idéalise ordinairement ses modèles, en supprimant ou en abrégant le détail qui les rapprocherait trop de nous, et de cette manière elle les recule, pour ainsi dire, dans la perspective morale ; Paul Delaroche, au contraire, comptait rendre ses personnages d'autant plus intéressants qu'il mettrait plus de rigueur dans la ressemblance, plus d'exactitude dans les moindres détails de l'ajustement, de l'armure, du mobilier, de la vie domestique, de l'entourage. Il voulait résoudre et il résolut en vérité le problème de nous montrer ses héros plus grands encore dans l'intimité qu'à la parade. Voyez son Cromwell : il est d'une vérité, ou, mieux encore, d'une vraisemblance criante. Ne semble-t-il pas que nous l'avons connu, que nous l'avons entendu murmurer quelque verset de la Bible, que nous l'avons vu passer ainsi fait, avec son gros masque vulgaire, hypocrite, rusé et fort, avec son feutre poudreux, son justaucorps de buffle usé, ses bottes éperonnées et salies, ses gants décousus? Quelle pensée l'a conduit à ouvrir le cercueil de Charles Ier? Il a voulu simplement voir de ses yeux, palper du regard la mort de son ennemi. C'est la curiosité d'un vautour.

Et, il faut le dire, cette puissance d'intérêt et d'émotion qui naît ici de la nature même du sujet, de la situation de deux hommes qui personnifient deux grandes idées, elle est servie par une exécution magistrale, la plus belle que M. Delaroche ait jamais rencontrée à travers les incertitudes continuelles de sa manière. La tête de Cromwell est peinte avec solidité et de la couleur la plus juste. La tête coupée du roi est sinistre sans être repoussante; pour ce qui est du reste, la touche en est admirable; elle est flamande par la vérité, française par l'esprit. Pour trouver un costume dessiné avec plus d'aisance, mieux modelé dans ses plans, mieux fouillé dans ses plis, rendu enfin d'un pinceau plus libre, plus souple et en même temps plus résolu, il faudrait remonter, dit Charles Lenormant, jusqu'à Van Dyck... Ainsi, à l'inverse des peintres de style, contrairement à toutes les idées reçues, et par une éclatante innovation, Paul Delaroche élève à la dignité de l'histoire ce qui, avant lui, n'était que du genre; il cherche et trouve l'intérêt dans le détail; il découvre la poésie dans la réalité même. Paul Delaroche, disons-nous, a su parfois élever le genre à la dignité de l'histoire. Que sera-ce donc, si nous considérons le peintre dans ces petits tableaux qui n'ont d'historique que le nom des personnages, et qui, par leurs dimensions, appartiennent aux

régions inférieures de l'art? Ici, Paul Delaroche est sans contredit le premier. Il n'est pas une de ses qualités qui ne brille dans cette peinture anecdotique : la sagacité, la distinction, l'esprit, un sentiment exquis des convenances, la connaissance, ou, ce qui est mieux encore, l'intuition des événements et des caractères, le talent de reconstruire, de restituer les usages, les mœurs, les coutumes et les costumes d'une époque, l'art ingénieux de choisir le moment, de laisser deviner ce qu'il ne faut pas dire, de prendre l'aspect le plus



CHARLES I[er] INSULTÉ PAR LES SOLDATS DE CROMWELL

intime des choses en même temps que leur côté le plus pittoresque... il faudrait ajouter leur côté le plus dramatique.

Richelieu et Mazarin vont mourir l'un et l'autre, mais le premier ne veut mourir qu'après l'exécution de ses ennemis, qu'il aime à confondre avec les ennemis de l'État; il les traîne à la remorque de son agonie. Le second fait venir autour de son lit de mort les plus jolies femmes de la cour; il s'entoure des somptuosités de la vie, des riantes images de la beauté, de la grâce et du plaisir : ainsi, voilà déjà les deux grands ministres caractérisés à merveille, uniquement par le choix de la scène où ils doivent figurer. Mais que d'esprit dans l'arrangement de ces tableaux si piquants et néanmoins si naturels! Ici, deux barques se suivent sans former, comme on pouvait s'y attendre, un ensemble de lignes désagréables. Le soleil s'est levé radieux, et la lumière se joue dans les remous du fleuve. D'abord, et d'un peu loin, on dirait qu'il s'agit

d'une fête; mais le sérieux des visages du léger Cinq-Mars et du grave de Thou, l'embarras des courtisans que l'on entend chuchoter et dont la contenance contraste avec l'indifférence grossière des mariniers du Rhône, et par-dessus tout, cette figure de Richelieu, qui, le dos courbé, blême et violent, abattu et terrible, semble heureux de sentir à sa haine qu'il vit encore, tout vous fait pressentir un dénoûment sinistre, tout indique le bourreau qui va terminer cette ambulante tragédie. Là, c'est un drame intérieur, une vraie scène de cour, où les soupirs du ministre moribond se mêlent aux causeries de la ruelle, aux rires frivoles des jeunes duchesses, aux exclamations du jeu, au petit bruit que font déjà les intrigues nouées derrière les paravents. Il semblerait que le peintre, pour nous représenter les derniers moments de Mazarin, n'a eu vraiment qu'à s'en souvenir, qu'il a vu de près, de très-près, ces seigneurs élégants, ces dames distraites et rieuses, et la grande Mademoiselle, et l'emphatique révérence de l'ambassadeur d'Espagne. Par malheur, le *Richelieu* et le *Mazarin* ne sont pas à beaucoup près aussi bien exécutés que spirituellement conçus. Dans l'un, la coquetterie du pinceau dégénère en fadeur, la multiplicité des demi-teintes nuit à la franchise de l'effet, amollit la peinture et fatigue l'œil, sollicité à la fois par les touches innombrables qui piquent çà et là les lambris dorés, les luisants du satin, les mille accidents de tant de riches costumes et de tant de meubles somptueux; dans l'autre, même observation, mais la manière en est plus indécise; telle figure est modelée sèchement dans ses méplats, telle autre s'arrondit sous un faire cotonneux... Mais tout cela est sauvé par l'esprit, et dès que la gravure s'empare de ces compositions charmantes, elle en supprime naturellement les défauts et n'en conserve que les qualités, qui sont exquises.

Quant à la *Mort du duc de Guise*, on peut dire que c'est un chef-d'œuvre. Là, l'exécution est fine et ferme, libre et sûre; l'effet général est discret; les fonds sont à leur place, et les détails, endormis par un modelé sourd qui creuse les profondeurs de l'appartement, laissent triompher le jeu des physionomies, et d'abord la belle figure du Balafré, étendu roide mort, et remplissant à elle seule la moitié du tableau; ensuite le groupe des assassins qui se pressent autour du maître, montrant l'épée rougie qui témoigne de la besogne accomplie, de l'argent gagné; enfin, cet admirable profil perdu de Henri III, qui vient avec sa mine couarde, basse et féline, flairer le cadavre. Quelle merveilleuse intuition des choses historiques! Que de talent ne faut-il pas, dans un art qui ne peut saisir qu'un moment de l'action, pour choisir précisément celui qui devait mettre en relief tous les caractères! Quel écrivain aurait su mieux peindre Henri III? Sa biographie, elle est dans sa personne, dans ces tempes attendries, dans ces rides qui entourent l'œil, dans cette main efféminée, dans cette bouche de satyre, dans l'attitude entière de ce mignon couronné, à qui les siens ne refusent aucun genre d'infamie. Cette fois, le succès du peintre était de bon aloi; l'art n'était pas moins satisfait que le public. Delaroche, élu membre de l'Institut en 1832, venait d'être nommé professeur à l'École des Beaux-Arts. Le petit tableau dont nous venons de parler le mit en vue plus que jamais, et la critique, qui ne l'avait pas ménagé jusqu'alors, parut contente de le voir se renfermer de lui-même dans un genre où il excellait et où sa supériorité était vraiment incontestable. Il se trouvait donc naturellement désigné au choix du ministre pour un travail important, lorsqu'il fut question de décorer l'église de la Madeleine. Mieux avisée, la direction des Beaux-Arts n'aurait pas demandé à Paul Delaroche une peinture religieuse et monumentale. On ne s'élève pas ainsi d'emblée à ce grand style, on n'improvise pas ces notions du grand goût et des hautes traditions, qui veulent un long séjour dans le pays des maîtres par excellence et une éducation raffinée que le peintre n'avait pu recevoir dans l'atelier de Gros. Mais le gouvernement, voyant réussir l'auteur de *Cromwell*, le prit au mot de sa gloire et le chargea des peintures de la Madeleine. C'était beaucoup pour un homme qui, passé maître avant d'avoir été suffisamment élève, devait enseigner et montrer dans ses ouvrages plus qu'il n'avait appris; mais il avait le don des natures supérieures, qui est de se connaître, et, s'il consentait à faire illusion aux autres, il ne voulait pas, du moins, se tromper lui-même : « Je vous avoue, écrit-il à un ami, qu'à la première vue la proposition m'a fait peur. J'ai si bien compris ce qui me manquait pour accomplir une pareille tâche, que je me suis laissé aller d'abord à la tentation de refuser. Tout bien considéré pourtant, j'ai changé d'avis. Je suis peintre, et je dois à l'art, je me dois à moi-même de ne reculer devant aucun effort. J'irai faire mon noviciat en Italie, et quand je me

«sentirai bien approvisionné, je reviendrai me mettre à l'œuvre. » Il partit, en effet, au mois de juin 1834, avec deux de ses amis, M. Édouard Bertin, aujourd'hui directeur du *Journal des Débats*, et M. Henri Delaborde, aujourd'hui conservateur du Cabinet des Estampes et un de nos plus savants critiques en matière d'art. Tous les trois, ils allèrent frapper à la porte du saint ermitage des Camaldules, au sommet des Apennins, après avoir visité Florence, où ils étudièrent les origines de la langue pittoresque, tous ces précurseurs du grand art qu'on appelle en Toscane les *trecentisti*, c'est-à-dire les maîtres du quatorzième



CROMWEL OUVRANT LE CERCUEIL DE CHARLES Ier

siècle. Ainsi, Delaroche, avec une sagacité rare, remontait aux sources de la peinture, aux artistes naïfs, plutôt que d'étudier les Michel-Ange et les Raphaël, et de se laisser dominer par ces grands hommes dont le génie s'impose à qui les contemple trop longtemps. Ce fut peut-être l'époque la plus heureuse de sa vie que celle qu'il passa aux Camaldules avec de tels amis, dans cet asile silencieux, d'une pauvreté rigide et d'un christianisme primitif Les trois voyageurs y trouvèrent M. Édouard Odier, qui les avait précédés, et ils y reçurent la visite de M. Ampère, qui se préparait alors à son bel ouvrage : *La Grèce, Rome et Dante*. Les bons religieux venaient, dans les moments de repos, se faire peindre en petit et au pastel par Delaroche, qui, en ce genre, était un artiste sans rival.

Cependant les cinq camaldules parisiens prirent congé de leurs hôtes, et Paul Delaroche, qui avait arrêté toutes ses futures compositions de la Madeleine, partit pour Rome en 1835, bien sûr d'échapper à l'empire des peintres souverains de la Renaissance. Aussi bien, il avait horreur du *ponsif*, et il craignit sans

doute d'y tomber en étudiant ce que tout le monde étudiait. Tout entier à ses idées de vérité rigoureuse, il aborda le nu avec la volonté d'un professeur et la frayeur d'un commençant. De là cette manière tendue, serrée à outrance, qui donne aux chairs l'aspect de l'agate, qui, pour les emprisonner dans un contour ultra-florentin, les cerne durement et rétrécit le modelé au lieu de l'élargir. Cependant ce n'était là que des études, et il est permis de penser qu'en les transportant sur les murailles d'un monument, l'artiste aurait senti le besoin de les peindre avec moins d'étroitesse et de dureté. Toujours est-il qu'il revint d'Italie plus fort, plus éclairé, mieux préparé à soutenir le rôle que lui avait fait l'opinion publique. Malheureusement toutes ses peines allaient devenir, non pas inutiles, mais pour le moment sans objet. La direction des Beaux-Arts l'ayant dépossédé d'une partie de son travail pour le confier à M. Ziegler, Paul Delaroche fut profondément offensé de ce partage inattendu, et, avec un rare désintéressement, avec une fierté qui était le respect de son art autant que l'estime de lui-même, il renonça noblement à une besogne qu'il avait rêvée illustre, et il rendit au ministère les 20,000 francs qu'il en avait reçus pour ses travaux préparatoires.

Durant son séjour à Rome, Paul Delaroche s'était marié avec Louise Vernet, fille unique de M. Horace Vernet, qui était alors directeur de l'Académie de France. C'était une personne gracieuse, douce et intelligente, d'une distinction accomplie, d'une beauté pure, suave, angélique. Les époux s'installèrent dans une jolie maison, rue de la Tour-des-Dames, contiguë à celle de M. Horace Vernet, qui touchait à l'hôtel de Mlle Mars. Ce quartier, qu'on appelait alors la Nouvelle-Athènes, était silencieux, planté de jardins et peu habité. Les bruits de la ville venaient expirer dans la rue Saint-Lazare, et l'atelier de M. Picot, situé à quelques pas de là, rue de la Rochefoucauld, était, de ce côté, la dernière maison de Paris. Tout respirait, dans l'habitation de Paul Delaroche, une élégance aristocratique et bourgeoise tout ensemble, une certaine dignité froide, mais de bon goût, qui ressemblait à celle du maître. On y voyait encadrées quelques estampes rares d'Albert Dürer et de Rembrandt, un pastel de la Tour, un morceau qui passait pour un Van Dyck et une peinture de Jean Bellin; de sorte qu'à la première visite on se sentait chez un artiste qui n'avait subi aucune influence italienne de grand ordre, qui aspirait à l'exécution flamande et qui estimait ce qu'il posséda lui-même au plus haut degré, l'esprit français. Là s'écoulèrent dix ans de l'existence la plus heureuse. Le soir, la porte s'ouvrait à une société choisie, où quelques hommes d'État se mêlaient aux artistes et aux poëtes. M. Guizot y paraissait quelquefois. Eugène Lami, Robert Fleury, Henriquel Dupont, Henri Delaborde y étaient presque toujours. Souvent, tandis qu'une main délicate courait sur le clavier, Delaroche improvisait sous la lampe un de ces délicieux crayons qui effleuraient le papier en y laissant le souffle de l'esprit : c'était le portrait d'Auber, ou celui de Carle Vernet, ou celui des enfants, et Henriquel Dupont, qui les regardait par-dessus l'épaule du peintre, se promettait de les fixer le lendemain sur le cuivre en les caressant d'un nuage d'eau-forte.

Lorsqu'il se retrouva face à face avec le public, Paul Delaroche, qui connaissait l'esprit de ses admirateurs, se garda bien de leur montrer ses études italiennes; il recommença, au contraire, ce genre de compositions qui étaient de la peinture historique sans être précisément de la peinture d'histoire, et c'est alors qu'il exposa deux tableaux dont les sujets lui étaient fournis par un livre de M. Guizot sur la révolution d'Angleterre, *Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell*, et *Strafford allant au supplice*. Le premier est un morceau inégal, inférieur en général au *Cromwell* et admirable seulement dans la figure, devinée, de lord Falkland. Le second est si connu par la gravure d'Henriquel qu'il serait superflu de le décrire. Au milieu d'une société que préoccupaient alors l'histoire et la constitution anglaises, de pareils tableaux, traités du reste d'une main ferme et sobre, devaient réussir. En peignant le *Strafford*, Delaroche était sur son vrai terrain; il était porté par son sujet. Il était sûr d'intéresser, d'émouvoir la foule en lui montrant un personnage célèbre, exemple et victime de l'ingratitude des rois, s'arrêtant sur le chemin de l'échafaud pour recevoir la bénédiction d'un prisonnier. Le tableau de *Jane Gray* avait été fait en vue du public et rudement critiqué par les juges, tant soit peu sévères; mais ici l'austérité du ton, l'attention donnée au clair-obscur, la tenue enfin de l'ensemble n'offraient pas autant de prise à la malveillance. On se rejeta sur

la *Sainte Cécile,* qui était un effort malheureux pour s'élever aux cimes de l'art et de l'idéal. Les amis du peintre regrettèrent qu'il eût ainsi donné la mesure de sa faiblesse dans la région du style, et quant aux journaux, ils furent inexorables. A partir de ce moment, Paul Delaroche, blessé, résolut de ne plus rien envoyer aux expositions publiques, et il se tint parole. Mais ni les morsures du feuilleton ni le blâme réservé d'une critique plus digne, rien ne put arrêter le succès de Paul Delaroche auprès de la bourgeoisie lettrée.

Ce qu'on lui reprochait, au surplus, était justement ce qui faisait son mérite aux yeux du public, de son public. On lui savait gré de n'avoir pas apporté dans les drames de l'histoire les passions échevelées que les romantiques regardaient comme la marque du génie. On admirait qu'il eût si bien maîtrisé en lui les douleurs qui débordaient chez les autres. Au fond, c'était par opposition aux emportements d'Eugène



MORT DU DUC DE GUISE.

Delacroix que l'on appréciait la manière contenue, et en quelque sorte presbytérienne de Paul Delaroche. Pour lui, qui se connaissait à merveille, il aimait le drame, parce qu'il voulait remuer, émouvoir le spectateur; mais il ne l'abordait jamais de front. Il ne levait la toile sur son tableau qu'un instant avant ou un instant après le dénouement; il eût été impossible à sa nature de peindre les scènes convulsives, les habits déchirés, les palpitations du combat, les violences du crime; il préférait amener le spectateur à les deviner lui-même. Quand il veut nous intéresser aux Enfants d'Édouard, à Strafford, à la Cenci, à Marie-Antoinette, il nous les montre au moment où va s'accomplir la tragédie, et le duc de Guise assassiné n'est pas vu dans la superbe énergie de sa résistance comme l'aurait conçu Delacroix, mais quand son cadavre est déjà étendu sur les dalles du pavé. C'est sous l'empire de la même préoccupation que le peintre nous représente le duc de Guise, François de Lorraine, visitant le champ de bataille devant Metz, et faisant soigner les blessés ennemis par Ambroise Paré. Le projet de son tableau, qui ne fut jamais exécuté, Delaroche l'avait dessiné en petit, selon son usage; il n'en a fait qu'une aquarelle touchée comme

toujours avec infiniment d'esprit, et dont nous donnons ici la gravure. Les morts renversés, les mourants qu'on emporte, les chevaux abattus, tout ce qui tient à la fureur du combat est exprimé comme à regret, et l'artiste jette çà et là un voile officieux sur le spectacle obligé de ces horreurs; mais dans la figure de François de Lorraine rassurant les malheureux soldats qu'il va rendre à la vie après les avoir vaincus; dans celle du naïf Ambroise Paré qui semble dire : «Je les panserai, Dieu les guérira; » dans le groupe des blessés qu'on a réunis sous une tente, composée de deux battants de porte recouverts d'un drap, je retrouve cette intelligence historique qui a été chez Delaroche une qualité supérieure, celle qui l'a fait prendre par toute la bourgeoisie pour un grand peintre d'histoire.

Eh! mon Dieu! ayons le courage de l'avouer, la France, au fond, n'aime pas la peinture. Il est, du moins, bien petit le nombre de ceux qui appartiennent naturellement à cette franc-maçonnerie ou qui s'y font initier. En Italie, le dernier gâcheur de plâtre a le sentiment des choses d'art; il est dans le secret sans que personne le lui ait appris : il devine. En France, au contraire, ce qu'on aime dans la peinture, c'est précisément ce qui n'est pas la peinture; ce que l'on cherche dans un tableau, c'est l'esprit, la pensée, l'intention. A quoi cela tient-il? A notre climat sans doute, à notre latitude, à ce degré d'élévation du pôle dont parle Pascal, à l'insuffisance de notre éducation... que sais-je? peut-être à ce que les Français veulent toujours se répandre au dehors, communiquer leurs sentiments, briller eux-mêmes à propos des autres. Ils sont tellement jaloux de rédiger leur admiration, qu'ils aiment mieux parler de leur jouissance que d'en jouir. De là ce goût prononcé pour les sujets qui donnent à penser, qui prêtent à écrire, qui alimentent la littérature des salons. Quant à la peinture proprement dite, elle ne vient qu'en seconde ou en troisième ligne. L'essentiel est qu'elle soit bien propre, bien lisse, bien finie, dans le sens que le public attache à ce mot, et même dans le sens qu'y attachent bien des personnages, d'ailleurs éclairés, distingués, intelligents, qui sont, en fait de peinture, à côté de la question; mais à ceux-là, du moins, il faut une composition bien étudiée, un moment bien choisi, un ingénieux arrangement, de l'esprit, de l'esprit avant tout... Voilà comment il est facile de comprendre l'engouement de la bourgeoisie française pour M. Delaroche. En suivant la foule des visiteurs de l'Exposition, on les voyait aller droit, non pas à tel morceau excellent, par exemple à ces petites études de moines camaldules que personne au monde n'aurait mieux senties, mais à la *Jane Gray*, au *Strafford*, ou à ce tableau, hélas! si mal réussi, de *Marie-Antoinette*. La vulgarité des moyens employés leur échappait. Ils se laissaient prendre tout de suite (les femmes surtout) à cet appareil étudié du supplice de Jane : à cette hache, à ce bloqueau, à cette paille que le sang va rougir; ils touchaient du doigt à cette belle robe de satin, rendue avec une coquetterie si peu sérieuse dans la circonstance et bonne tout au plus à figurer dans une *Conversation* de Netscher; ils jouissaient enfin de la commotion nerveuse que procurent de pareils spectacles... Tel est le public, et, il faut bien le dire, Paul Delaroche est son peintre par excellence.

Mais l'art, qu'il ne faut pas oublier, l'art n'est pas aussi satisfait que le public, il s'en faut, et la critique ne saurait être aussi indulgente que la foule. Convenons, d'abord, que le caractère mélodramatique des tableaux de *Jane Gray*, de *Strafford*, de *Marie-Antoinette*, nous laisserait parfaitement froids si chacun de nous n'y mettait du sien, n'y apportait l'appoint de son instruction et de ses souvenirs. Et, en effet, tout cela sent le théâtre. Jane Gray est en scène, Strafford est sur les planches, Marie-Antoinette pose déjà devant l'histoire, ou, pour mieux dire, devant la rampe. En somme, je ne reconnais pas, dans ces figures qui s'arrangent pour mourir, l'accent de la nature, l'aspect vrai, qui serait ici le plus pathétique. Je n'ai jamais vu personne marcher au supplice, mais j'imagine que cela ne se passe pas tout à fait avec cette haute convenance, cette dignité mesurée, ce décorum, et qu'il y a dans la victime un peu moins de l'acteur, un peu plus de l'homme. En tous cas, la peinture ici ne trouve pas son compte, le tableau n'est pas enveloppé; les figures en sont juxtaposées, peintes une à une; elles ne sont pas créées d'un même souffle, et cela refroidit beaucoup l'émotion. Que, si nous allons plus loin, nous serons choqués de ces noirs opaques, de ces blancs criards qui, dans les trois tableaux dont nous parlons (comme dans le portrait de M. Salvandy), font autant de taches ou autant de trous dans la toile. Le blanc, chez les coloristes, est toujours mieux rompu ou du

moins mieux amené. Dans la gamme de Van Dyck, la note la plus aiguë n'est qu'un ton jaune clair; c'est une collerette qui paraît blanche par opposition et qui est écrue. Le noir chez les coloristes est plus chaud, plus transparent, et, chez les peintres les plus sombres, tel que Rembrandt, il n'existe même pas. Les tons, enfin, sont tous plus passés, plus mêlés, plus harmonieux; l'œil ne doit rencontrer sur aucun point la crudité blessante du blanc de céruse, la dureté froide du noir d'ivoire... Sous ce rapport, M. Delaroche avait des progrès à faire, mais il les fit; il les fit à un âge où, d'ordinaire, le talent se soutient sans grandir; il donna cet exemple rare, peut-être unique, d'un artiste qui arrive, par la volonté, à conquérir ce qu'il n'a pas reçu de Dieu. C'est là le côté vraiment remarquable de la vie de Paul Delaroche, c'est l'enseignement qui ressort de l'ensemble de ses œuvres. Chose admirable! plus cet homme réussissait, moins il s'en trouvait digne. Il semble n'avoir cessé de se dire à lui-même : « Le succès oblige. » Aussi bien, une occasion se présentait pour lui d'essayer ses talents en progrès dans une peinture murale. Il venait d'être chargé de peindre l'hémicycle du palais des Beaux-Arts, c'est-à-dire le mur concave de la Salle des Prix.

Que représenter dans la salle où l'on distribue des prix aux jeunes architectes, aux jeunes sculpteurs et aux jeunes peintres, sinon l'immortalité qui est promise aux artistes supérieurs et la gloire qui va les couronner? Mais comment remplir cet espace? comment grouper toutes les figures qu'il devait contenir, de manière à exprimer cette idée de gloire, à rendre palpable cette promesse d'immortalité? C'est le problème que Paul Delaroche a résolu à sa façon avec un esprit rare, sans doute, mais en se tenant dans cette vérité moyenne, familière même, à laquelle il a bravement sacrifié la grande vérité qu'il n'aurait pas su atteindre, le haut style qui dépassait son génie.

Au centre de sa composition, qui s'adosse à un élégant portique, le peintre a placé, sur un plan plus reculé et comme sur un trône, les figures d'Ictinus, de Phidias et d'Apelle. Assis dans leurs siéges de marbre, ces trois maîtres divins semblent présider aux destinées de l'art et à la distribution des couronnes que dispense la Gloire, seule figure vraiment allégorique de tout l'ouvrage. Encore est-ce une jeune femme à l'œil ardent et jaloux, aux formes palpitantes, et dont le modèle est évidemment emprunté aux réalités de la vie. Au pied du tribunal auguste se tiennent avec respect deux femmes qui personnifient l'art grec et l'art romain, puis deux autres, plus rapprochées du spectateur, qui caractérisent le Moyen-Age et la Renaissance, en d'autres termes, l'art gothique et l'art moderne. La figure du Moyen-Age est rêveuse, mélancolique, chastement drapée; la Renaissance est au contraire voluptueuse, brillante, sensuelle et à demi nue. Maintenant, à droite et à gauche du suprême aréopage, en avant du portique, sont groupés, de la façon la plus charmante, tous les grands artistes des treizième, quatorzième, quinzième, seizième et dix-septième siècles, depuis Giotto jusqu'à Lesueur, depuis Michel-Ange jusqu'à Puget, depuis le Titien jusqu'à Rembrandt. Les uns debout, les autres assis sur les bancs extérieurs du temple des immortels, ils sont engagés dans des conversations que l'on croit entendre, tant il y a de justesse, de fine intention et de clarté dans l'attitude de chacun des maîtres, dans son action, dans sa pantomime. Tandis que Phidias, Apelle et Ictinus demeurent immobiles et muets dans les profondeurs éloignées de l'histoire et semblent se livrer au repos des demi-dieux, leurs descendants, leurs disciples, leurs continuateurs nous apparaissent pleins de mouvement et de vie, animés encore du feu sacré qui fit battre leur cœur et enflamma leur génie; on les voit s'abandonner à de vives causeries, sous leur vrai costume et avec les mœurs du pays qu'ils ont honoré.

Ainsi la composition de Paul Delaroche se divise en trois parties : au centre siégent les trois plus fameux artistes de l'antiquité; à droite sont les architectes mêlés aux grands peintres dessinateurs; à gauche sont les sculpteurs mêlés aux grands peintres coloristes. Arrêtés sur le seuil du temple, ils paraissent attendre que la postérité leur en ouvre les portes, et ensemble ils s'entretiennent de ce qui fut l'intérêt de leur vie et de ce qui charme encore leurs âmes sereines. Ici, Sansovino écoute Erwin de Steinbach. l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, tandis que Philibert Delorme, la tête dans sa main, songe à construire le château d'Anet pour Diane de Poitiers; là, Brunelleschi, Bramante, le Français Pierre Lescot et l'Anglais Inigo Jones prêtent l'oreille aux graves discours d'Arnolfo di Lapo. Puis viennent les meilleurs peintres italiens et allemands, Fra Angelico, Orcagna, Albert Dürer, Holbein, au milieu desquels s'est glissé

le timide et tendre Lesueur; ensuite Léonard de Vinci, Masaccio, Fra Bartolommeo, Mantegna, Raphaël, André del Sarte. Le centre de ce groupe est Léonard, le véritable initiateur du siècle qui a pris le nom de Léon X, celui qui est placé comme un trait d'union entre le naturalisme allemand et le style italien, entre Albert Dürer et Raphaël. Assis et drapé avec une majestueuse élégance dans un ample manteau de velours, il tourne la tête vers le jeune Raphaël, qui, déjà monté au premier rang, reçoit néanmoins avec déférence les conseils d'un si grand homme. Cependant le sombre Michel-Ange, voûté par le travail et par l'âge, se tient à l'écart, sans rien entendre, sans parler à personne, comme un artiste qui n'a rien à apprendre des autres, et qui ne reconnaît autour de lui que des rivaux vaincus ou des inférieurs. Enfin, tout à l'angle du mur, l'œil s'arrête sur une figure mâle et sévère, celle du Poussin, qui semble résumer à elle seule la portée morale du tableau.

On le voit, c'est par le rapprochement imaginaire de toutes les personnalités que Paul Delaroche a écrit les fastes de l'art. Son histoire est un recueil de biographies; mais combien de goût, de savoir et de finesse il a fallu dépenser pour donner quelque unité à la réunion de tant de caractères différents, pour exprimer une pensée générale avec tant de figures si profondément individuelles! Chacun des artistes admis dans cet Élysée conserve, en effet, sa physionomie propre, je veux dire celle de son talent et de sa personne. Le même rôle qu'il a joué dans l'histoire, il le joue encore dans la composition. Les princes de l'art sont entourés de leurs disciples comme d'une cour noble, intelligente et polie; les originaux sont à part, et on les reconnaît au premier coup d'œil à leur attitude concentrée, à leur air taciturne. Et pourtant toutes ces figures, isolées ou groupées, composent un certain ensemble; elles sont à la fois distinctes et reliées entre elles, tantôt par le geste, tantôt par la similitude des tempéraments; elles se parlent, s'écoutent, se répondent, et celles qui demeurent séparées forment comme un repos dans le mouvement général de la composition, comme un silence au milieu de cette bourdonnante conversation d'immortels.

Les mêmes qualités se retrouvent dans la partie gauche de l'*Hémicycle*, là où sont réunis les sculpteurs et les coloristes. Pendant que Pierre Puget discute avec Jean de Bologne, Benvenuto Cellini jette un regard dédaigneux et insolent sur ses confrères; l'aimable et gracieuse figure de Jean Goujon fait contraste avec la tête attristée de Palissy, le malheureux inventeur des poteries émaillées, l'homme qui a fait entrer tant d'art, tant de goût et de style dans les premiers fourneaux de la chimie. En dessinant le groupe illustre où Giovanni Pisano s'entretient avec les Florentins Lucca della Robbia, Donatello et Ghiberti, le peintre n'a oublié ni l'Allemand Pierre Fischer, ni le Gaulois Pierre Bontemps, l'auteur des sculptures qui ornent le tombeau de François Ier. Plus loin, les coloristes se pressent autour du grand Titien, qui, debout, grave et d'un geste plein d'autorité, professe les secrets de la couleur, et parvient à se faire écouter de Vélasquez, de Rubens, et même de ce Rembrandt, qui n'a écouté personne. Enfin le Corrége, Paul Véronèse, Antonello de Messine, et Murillo, qui est le Corrége de l'Espagne, forment à l'extrémité de la muraille un dernier groupe qui se détache des premiers maîtres de la couleur, et les deux peintres de Parme et de Venise semblent représenter la fantaisie, la liberté et le plaisir, comme, à l'autre extrémité, Nicolas Poussin personnifie la sagesse, la règle et la dignité.

Ah! sans doute une critique un peu rigide trouverait ici ample matière à s'exercer. Elle pourrait demander si une galerie de portraits peut tenir lieu de la grande histoire, comment il se fait qu'une aussi charmante réunion de tableaux anecdotiques ait paru digne de composer une peinture monumentale, et aussi par quel singulier privilége Paul Delaroche s'est cru le droit de mêler tant de réalité à tant d'arbitraire. Comme l'a si bien dit M. Vitet : « Ces deux styles, par leur voisinage immédiat, s'exagèrent l'un l'autre; le naturel de l'un descend jusqu'à la familiarité, l'idéal de l'autre prend un aspect de roideur. » On peut être surpris, en effet, de retrouver des souvenirs si positifs de la vie réelle, un tel soin du détail, et des costumes d'une précision si rigoureuse, là où on s'attendait à ne voir que les ombres des Léonard, des Michel-Ange et des Poussin, sur le seuil du temple déjà ouvert à Ictinus et à Phidias. Mais ce scrupule qui ne fait grâce ni d'un ruban, ni d'une agrafe, ni d'un pli de collerette, cette vérité de chroniqueur qui fait toucher au doigt l'hermine d'un chaperon, les crevés d'une manche, les boutons d'une simarre ou la soie d'une écharpe



FRANÇOIS DE LORRAINE, DUC DE GUISE, ET AMBROISE PARÉ PARCOURANT LE CHAMP DE BATAILLE DE METZ

rayée, sont précisément les qualités qui expliquent le prodigieux succès de l'*Hémicycle*. Ainsi mis à la portée de tout le monde, le grand style a paru plus abordable; cet art monumental qui effrayait et qui imposait, le public s'y est apprivoisé plus vite quand il l'a vu se réduire à la grâce facile d'un tableau de genre, à l'exquise finesse d'une conversation intime. L'Élysée des demi-dieux de la peinture lui aurait fait peur, le salon des grands artistes l'a charmé, et dès lors il a voulu qu'on lui rendît la chemisette de Jean Bellin, le pourpoint de Germain Pilon, que sais-je? tout ce qui faisait rentrer dans la vie journalière tant de grands hommes dont les fantômes évoqués eussent été trop sévères, trop peu accessibles à la pensée et au souvenir.

A l'époque où il dessinait les cartons de l'*Hémicycle*, Paul Delaroche voulut bien nous admettre au nombre de ses élèves dans son atelier de la rue Mazarine. Il avait alors tout ce qui constitue une grande influence : des prôneurs, une école, des amis chaleureux, des ennemis surtout; il ne lui manquait rien. Personnellement, il exerçait un ascendant irrésistible sur ses élèves; personnellement, dis-je, plus encore que par ses ouvrages, car c'était avant tout un homme, un caractère. Petit de taille, il grandissait pour ainsi dire par la seule dignité de son maintien. Il avait, avec moins d'ampleur, quelque chose de la haute distinction de Gérard. Sa physionomie accentuée et ferme, sa lèvre discrète, son œil bridé, son beau front, lui donnaient l'air d'un ministre d'Etat. Réservé et grave jusqu'à paraître gourmé, il s'imposait facilement à ceux qui l'approchaient; mais ces dehors cachaient une bienveillance réelle, une âme généreuse, loyale et dévouée. Imposer et plaire, c'était l'ambition de Paul Delaroche. Toutes ses facultés étaient tendues vers ce double but. Il avait constamment en vue le public dont il voulait s'emparer, qu'il voulait saisir par une impression forte. Ainsi, dans la solitude de son atelier, il sentait toujours des spectateurs imaginaires; toujours il était en scène, du moins quand il travaillait pour l'exposition publique. Aussi tous ses ouvrages connus portent-ils la trace de cette gêne morale, engendrée par la défiance et par une tension perpétuelle de l'esprit. Mais quand le peintre travaillait pour son compte, en présence d'un élève préféré, d'un camarade, en déshabillé, pour ainsi dire, et loin des regards de ce public si peu redoutable et tant redouté, on était surpris de lui voir alors une facilité qu'au dehors on ne soupçonnait point, une imagination abondante, une légèreté d'esprit, d'accent et de main tout à fait en opposition avec le caractère pénible et tendu de ses peintures officielles.

Un de ses amis les plus proches, M. Henri Delaborde, nous a dit les peines sans nombre que prenait Delaroche pour l'exécution de ses tableaux, et nous a révélé son goût pour la sculpture. « Il avait coutume, dit-il, de chercher les lignes et l'effet de sa composition en groupant des maquettes modelées en cire, suivant la distance relative et les conditions de lumière où les figures devaient se trouver sur la toile. Le plus souvent, dans ces études préparatoires, les proportions et l'attitude de chaque personnage n'étaient indiquées que sous forme d'esquisses. Parfois, cependant, l'artiste, séduit par l'attrait du travail, se prenait à déterminer le modelé de certains morceaux avec une précision telle que la pensée lui venait ensuite de multiplier ces fragments par le moulage, de conserver pour lui-même ou pour ses amis le souvenir de son habileté fortuite. C'est ainsi que la tête de Charles Ier, modelée en petit à titre de simple renseignement pour le tableau de *Cromwell*, fut isolée de l'ensemble, puis coulée en bronze et tirée à quelques exemplaires, et qu'une épreuve en plâtre des *Enfants d'Édouard* survécut aux éléments de la composition définitive. » Cette conscience scrupuleuse, Paul Delaroche l'apportait en toute chose. Estampes, armures, costumes, déplacements, démarches, voyages, rien ne lui coûtait quand il voulait être renseigné. Deux fois il refit le voyage d'Italie, en 1838 et en 1843. Ce fut en premier lieu pour étudier les édifices byzantins de Ravenne et de Venise, car il était chargé de plusieurs compositions de l'époque romane, le *Baptême de Clovis* et le *Sacre de Charlemagne*, commandées pour le musée de Versailles; la seconde fois, il y allait pour se préparer à la peinture religieuse, qui a occupé ses dernières années.

Il nous reste à examiner les meilleurs ouvrages de Paul Delaroche, qui sont ses portraits et ses derniers tableaux. Ses portraits, ils suffiraient seuls à établir ses titres à la maîtrise, car tous ceux qui ont étudié la peinture savent que rien n'est plus difficile qu'un portrait, et que c'est la pierre de touche des artistes supérieurs.

Dans cette partie de son art comme dans les autres, Delaroche fut constamment en progrès; cependant il y eut moins de différence entre le commencement et la fin. Je ne parle point de ces petites têtes aux deux crayons, où l'esprit étincelle à chaque trait, et qui sont la petite monnaie, mais en or pur, d'un talent de premier ordre; je parle de ses grands portraits peints; ceux-là ne sont pas tous également réussis, mais ils sont tous remarquables par le caractère. Doué lui-même d'une personnalité forte, Paul Delaroche était fait pour comprendre celle des autres. Aussi, pas un de ses portraits qui ne trahisse un tempérament, qui ne révèle une âme. Une fois en présence de ses modèles, Paul Delaroche devine leurs pensées, il pénètre au fin fond de leur esprit, il saisit le trait qui doit fixer leur ressemblance morale, bien supérieure à celle qui étonne les enfants ou fait crier d'aise les serviteurs de la maison. Et pour que rien ne manque à l'expression, l'artiste se croit tenu de varier le mode de sa peinture suivant le personnage qu'il va représenter. Voulant exprimer, par exemple, l'orgueilleuse roideur d'un ministre pour qui la tribune était une chaire de professeur, il emploiera des contours ressentis, une manière serrée, précise jusqu'à la sécheresse. Toujours son personnage est tout d'une pièce; il est peint comme il est conçu; il est un.

Ce sont, en effet, de vrais types humains que les portraits de MM. Guizot, de Salvandy, de Rémusat, François Delessert, Émile Pereire et le prince Adam Czartoryski; l'un est confiné dans son orgueil, l'autre absorbé dans ses calculs. M. de Salvandy étale son hermine et montre sa frisure avec une satisfaction naïve; M. de Rémusat, les bras croisés, ébauche le sourire d'une familiarité spirituelle, et M. François Delessert, avec son habit noir boutonné jusqu'au menton, ses mains fermées, ses cheveux aplatis sur la tempe, son visage émacié et son corps roide, n'est-il pas une étonnante personnification de cette haute et hautaine bourgeoisie, vouée au protestantisme politique, jalouse de ses priviléges, fière de sa fortune et qui veut impérieusement la tolérance et despotiquement la liberté? M. Delaroche est allé, il faut en convenir, aussi loin que possible dans le rendu de ce portrait. Il a accusé, avec la conscience d'un Holbein, les plus fines rides, les moindres plis de cette peau parcheminée; il a sculpté au vif ces mains sèches, osseuses et ligneuses, que le modèle serre fortement l'une contre l'autre, comme s'il se trouvait engagé dans quelque résistance parlementaire; il a mis enfin une intelligente austérité dans les accessoires et dans le fond, si bien en rapport avec le caractère évident du personnage. Ainsi, par une intuition de l'ordre le plus élevé, Paul Delaroche a su voir, en chacun des individus qui posaient devant lui, une des faces de l'humanité; et, chose admirable! c'est en les rattachant, par la pensée, à des types généraux, qu'il a d'autant mieux défini leurs différentes personnalités.

Nous n'avons pas autant de bien à dire, il s'en faut, des portraits de M. Thiers et de M. Pourtalès-Gorgier. L'un manque de ce mouvement mimique qui aurait dû animer l'illustre improvisateur; la tête, du reste, ne s'enlève pas sur le fond et n'a pas même ce relief que donnerait la seule énergie du modelé. L'autre est chargé d'accessoires indiscrets qui viennent à l'œil et ne sont pas maintenus à leur plan. Il me souvient que Paul Delaroche, m'ayant un jour montré chez lui ce portrait de M. Pourtalès, je fus un instant assez embarrassé pour lui en dire mon sentiment; mais comme il me pressait de parler: « Vous avez, lui dis-je, donné aux objets d'art qui entourent M. de Pourtalès autant d'importance dans son portrait qu'ils en ont dans sa vie. » Le maître me répondit par un sourire aussitôt réprimé. J'arrive aux derniers tableaux de Delaroche, à ses tableaux religieux. Ici le peintre se transforme tout à coup; il entre dans une autre sphère. Jusqu'à présent, nous l'avons vu chercher le succès dans les épisodes les plus dramatiques de l'histoire, produire l'émotion par un simple calcul de l'esprit; maintenant il y arrive par le cœur. Comment s'expliquer ce phénomène? Jusqu'à l'âge de quarante-huit ans, c'est-à-dire jusqu'en 1845, cet homme avait eu tous les genres de bonheur. Le public, qui marchande ses éloges à tant d'autres, les lui avait prodigués. La distinction de sa personne, jointe à sa renommée, lui avait fait dans le monde un rôle déjà illustre. La fortune lui souriait, et l'amour était venu lui tendre la main sous la forme d'un ange... Mais un jour vint où tout ce bonheur s'évanouit; sa jeune femme lui fut enlevée. Ce fut dans la vie du peintre un vide irréparable, immense; cette âme ferme se fondit. Seul avec ses deux enfants en bas âge, Delaroche commença par la plus cruelle douleur son tardif apprentissage de la vie. Une révolution se fit alors en lui;

il fut amené peu à peu à se recueillir; il devint sérieux, et son cœur s'ouvrit à une mélancolie qu'il n'avait point connue. De là le sentiment qui anime ses derniers tableaux.

La *Jeune Martyre* est vraiment une œuvre inspirée. Paul Delaroche avait vu en songe cette poétique figure : une jeune Romaine qui, n'ayant pas voulu sacrifier aux faux dieux, a été précipitée dans le Tibre, les mains liées, et qui flotte à la surface du fleuve, aussi belle au sein de la mort qu'elle le serait dans l'extase du sommeil. Le soleil est déjà couché, et ce pâle cadavre, enveloppé des ombres du soir, se distinguerait à peine sur les eaux vertes du Tibre si le peintre n'avait imaginé d'éclairer la scène par une vive auréole descendue des cieux. Sous ce nimbe de lumière, la jeune fille, charmante encore et pudique, appelle l'attention de deux chrétiens qui cheminent sur la rive sombre et semble leur demander la sépulture. Rien de plus touchant, de plus suave et de plus tendre que cette belle morte. Ses yeux, au moment de se fermer, ont vu l'Époux céleste environné de ses anges. Ses lèvres décolorées conservent la trace ineffable d'un dernier sourire; ses cheveux blonds traînent dénoués sur la vague; ses bras, liés de cordes, rudes bracelets du martyre, selon la belle expression d'un de nos amis, joignent leurs mains délicates comme pour une prière, et son corps submergé va se perdre dans l'eau profonde en une demi-teinte mystérieuse. Parmi les poëtes de la peinture, je ne connais que Prudhon qui eût pu inventer une telle figure, et la peindre aussi adorable sous cette gaze qui l'éclaire et la voile tout ensemble.

A ne voir que le procédé même de la peinture, on peut dire que la manière de Paul Delaroche se détendait comme son cœur. Il arrivait au sentiment de l'effet qui souvent lui avait manqué. Ces figures que nous disions juxtaposées, il réussissait mieux maintenant à en composer un seul tout; il savait mieux, comme disent les peintres, modeler son tableau. C'est ainsi que les *Girondins* réunissent toutes les conditions d'une peinture excellente. Pas de duretés, pas de noir. L'ensemble a de la transparence et de l'unité. La touche est libre, assouplie, et il n'y a pas moins d'esprit dans le maniement du pinceau que dans l'arrangement des personnages, et dans les nuances, si bien observées, du dévouement, de l'enthousiasme, de la peur qui s'étourdit, du courage qui se résigne, de l'orgueil qui se trompe... Mais là où le peintre est vraiment arrivé au pathétique, c'est dans les quatre petits tableaux de la *Passion. La Vierge chez les saintes Femmes* est une esquisse sublime. L'artiste a pris le côté intime de l'histoire de Jésus. Nous sommes dans la pauvre maison des saintes femmes, avec Marie, Pierre et Jean, pendant que le Christ marche au Calvaire, à travers les rues de Jérusalem. Par l'unique fenêtre de la chambre, on voit passer le cortége funèbre, ou du moins on le devine, car on n'aperçoit que les pointes des piques et l'écriteau qui doit être placé sur l'instrument du supplice : *I. N. R. I.* On ne peut décrire avec des mots cette scène de deuil, où le peintre a exprimé avec tant d'âme tous les genres de douleur, la désolation des saintes femmes, l'affliction profonde, mais mâle et contenue de saint Pierre, le tendre désespoir de saint Jean, et cette angoisse inénarrable de la Vierge, qui, se dressant sur les genoux, regarde passer les bourreaux. Avec une délicatesse infinie, le peintre a fait sentir le caractère virginal de la maternité de Marie, et je ne sais quelle nuance de respect pour ce fils qui est un Dieu... Le *Retour du Golgotha*, la *Couronne d'Épines* sont encore des morceaux d'une beauté imprévue, d'une poésie lugubre et pénétrante. Ce fut le testament du maître. Paul Delaroche mourut le 4 novembre 1856, à l'âge de cinquante-neuf ans. Personne ne l'avait cru dangereusement malade; mais il avait eu, lui, le pressentiment de sa mort. La dernière nuit, il pria un de ses anciens élèves, Jalabert, de lui donner la main : « M'entends-tu, lui dit-il plusieurs fois, entends-tu ma voix ? » Et il tenait toujours cette main amie. Quand le jour parut, on le laissa seul quelques instants, rien ne faisant présager une mort prochaine. C'est alors que la mort le frappa subitement : on le trouva assis. Il avait eu la force d'écrire : « Je nomme M. d'Eichtal mon exécuteur testamentaire. »

Qu'on examine sa vie ou ses œuvres, on en revient toujours à admirer dans Paul Delaroche un caractère. Oui, un caractère, et cela est assez rare de nos jours pour que l'on y prenne garde. Réservé jusqu'aux apparences de la froideur, Delaroche était, nous l'avons dit, un homme dévoué, un excellent ami, plein de droiture, de désintéressement et de grandeur d'âme. Mieux que personne, peut-être, nous avons pu savoir ce qu'il fit, en 1848, pour venir en aide à ses camarades. Il prit alors pour les autres le

rôle de solliciteur, qu'il était incapable de prendre pour lui, bien résolu d'ailleurs à n'accepter aucun travail, malgré le dépérissement de sa fortune, dont il ne parlait point. Il écrivit au directeur des Beaux-Arts, sur la détresse de quelques-uns de ses élèves, des lettres toutes remplies de l'éloquence du cœur et qui jetteraient une belle lumière sur sa biographie. Plusieurs fois il se rendit au palais du Luxembourg pour y exposer à M. Louis Blanc, alors membre du gouvernement provisoire, ses idées sur les mesures à prendre en faveur des artistes. Un jour, il lui arriva d'assister à une de ces nobles et généreuses harangues qu'adressait le jeune



JEUNE FEMME ET SON ENFANT. Fac-simile d'une eau-forte de Delaroche.

tribun aux délégués de toutes les corporations et que n'oublieront jamais ceux qui les entendirent. La pensée lui vint alors de faire le portrait de l'orateur. Mais, après un premier croquis, il y renonça tout à coup, dans la crainte qu'on ne le soupçonnât de flatter un pouvoir naissant. Cette pensée l'arrêta court. Eh bien ! quelque pénible qu'il soit pour nous de n'avoir pas reçu de Paul Delaroche ce précieux témoignage de bienveillance, il nous est impossible de ne pas apprécier le sentiment qui nous en priva. Noble exemple à proposer à tant d'artistes si insoucieux de mettre quelque unité dans leur vie, si prompts à oublier ce que la dignité commande, et qui devraient pourtant savoir ce que peuvent ajouter à leur réputation, à leur talent même, l'estime de soi et les allures d'un caractère uni, ferme et fier !

Malgré tout ce qu'il y a de relatif dans le succès de Paul Delaroche, son nom vivra dans notre pays plus longtemps peut-être que celui d'artistes qui furent mieux doués et qui visèrent plus haut. Les peintres diront sans doute qu'il lui manqua certaines prérogatives du grand art et qu'il en éluda les difficultés souveraines,

qui sont le nu et la draperie. Delaroche, en effet, s'est renfermé dans le contingent du costume, au lieu de s'élever à l'absolu de la forme. Le grand peintre idéalise ses figures en supprimant ou en abrégeant le détail; au contraire, c'est par le détail que Delaroche triomphe. Il se plaît à particulariser là où le style veut qu'on généralise. Il habille de soubrevestes et de pourpoints ce nu que le grand peintre revêt de lumière ou qu'il fait sentir sous la draperie. Pour tout dire en un mot, Paul Delaroche n'a eu dans plusieurs parties de son art que des qualités secondes, mais il en a presque fait, à force d'intelligence, des qualités premières, et sa mémoire sera protégée non-seulement par les superbes estampes que des maîtres ont gravées d'après ses tableaux, mais encore par le goût inhérent au caractère de la nation française, qui a toujours voulu et qui voudra toujours que les ouvrages de l'art aient une étroite parenté avec les ouvrages de l'esprit.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le présent travail nous a été rendu facile par le *Catalogue des Tableaux et Dessins de Paul Delaroche* qui furent exposés à l'École des Beaux-Arts après la mort du peintre. Ce catalogue, dressé avec beaucoup de soin par M. Jules Godde, qui était placé à la source de tous les renseignements, a fourni à MM. Goupil les Notices qui accompagnent les planches photographiques publiées par eux et formant un corps d'ouvrage très-précieux. En tête de cet ouvrage se trouve une excellente Notice sur Paul Delaroche, composée par l'écrivain le plus capable de la bien faire, M. Henri Delaborde, conservateur du Cabinet des Estampes.

SALON DE 1822. — *Joas dérobé du milieu des morts par Josabeth* (aujourd'hui au Musée du Luxembourg). — *Le Christ descendu de la croix.* — Une tête d'étude.

SALON DE 1824. — *Filippino Lippi*, chargé de peindre un tableau pour un couvent, devient amoureux de la religieuse qui lui servait de modèle. Delaroche a peint la tête de Filippino Lippi d'après M. Roger, peintre, son ancien camarade d'atelier. Le tableau avait été fait pour M. Demazure de Bergues. Il a été gravé en manière noire par Reynolds. — *Jeanne d'Arc* interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester. Ce tableau, également gravé en manière noire par Reynolds, appartient à M. le duc de Padoue. Il a été lithographié au trait par Delaroche, pour le Salon de 1824, publié par Jal sous le titre : *L'Artiste et le Philosophe.* — *Saint Vincent de Paul prêchant devant la cour de Louis XIII*, gravé au burin par Zachée Prévost et lithographié par Lemoine. — *Saint Sébastien secouru.*

SALON DE 1827. — La *Prise du Trocadéro.* Ce tableau est aujourd'hui au Musée de Versailles. — *Le jeune Caumont de la Force sauvé par un marqueur du Jeu de Paume*, le jour de la Saint-Barthélemy. Ce morceau, gravé par Prudhomme, est au Musée de Konigsberg. — La *Mort d'Élisabeth.* Figures un peu plus grandes que nature. Elle est gravée à l'aqua-tinte par Janet, et se trouve en ce moment au Musée du Luxembourg. — *Miss Macdonald.* Gravé par Reynolds. La figure de Jeanne est gravée aussi par Sixdeniers. Le tableau appartient à M. le duc de Larochefoucauld. — La *Suite d'un Duel.* — La *Mort du président Duranti* (assassiné au milieu de sa famille, par les ligueurs, en 1589, à Toulouse). Ce tableau avait été commandé pour le Conseil d'État, où il se trouve. Il a été gravé par Alfred Johannot, et la planche, restée inachevée, a été terminée par Pelée.

SALON DE 1831. — Les *Enfants d'Édouard*, en prison dans la Tour de Londres. Ils entendent le bruit des assassins qui viennent les égorger. Gravé par Prudhomme et lithographié par Léon Noël. — *Le Cardinal de Richelieu*, dans une barque, traîne à la remorque Cinq-Mars et de Thou qu'il va faire décapiter à Lyon. M. Goddé nous apprend que ce petit tableau de chevalet fut acheté, au prix de 1,500 fr., par M. de Pourtalès, qui en refusa plus tard 40,000 fr. Il a été gravé en manière noire par François Gérard. — *Le Cardinal Mazarin* mourant au milieu de seigneurs et dames de la cour. Tableau de chevalet faisant pendant au précédent. Il fut acheté au même prix par M. de Pourtalès. Il a été gravé en manière noire par François Gérard et à l'aqua-tinte par Gautier. Eugène Lami en a fait une spirituelle lithographie. — *Portrait de Mlle Sontag* dans le rôle de dona Anna. — *Une Lecture.* — Portraits dessinés. — *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier.* Cet ouvrage fut acheté par l'État 3,000 fr., et donné au Musée de Nîmes, où il est encore. Il en existe une très-jolie petite eau-forte gravée par Henriquel Dupont pour les *Artistes contemporains*, de Charles Lenormant.

SALON DE 1834. — *Jane Grey exécutée dans la Tour de Londres.* Ce tableau célèbre fut acheté par M. Anatole Demidoff, au prix de 8,000 fr. Mercier en a fait une gravure au burin qui n'a paru que vingt ans après, mais qui est une très-belle planche. — *Sainte Amélie, reine de Hongrie.* Commandé par le roi pour la reine Marie-Amélie. Mercuri a fait également une très-fine et très-précieuse gravure de ce morceau, et il est parvenu à rendre parfaitement sensibles les trois tons de cheveux bruns, blonds et roux qui se trouvent dans le tableau. — *Galilée.*

SALON DE 1835. — *Le Duc de Guise assassiné à Blois* par les mignons de Henri III. Dans ce petit tableau si célèbre, et qui est peut-être le meilleur morceau de Paul Delaroche, la personne de Henri III a été posée par M. Geffroy, de la Comédie-Française. Il a été gravé en manière noire par Desclaux; il fut acheté par le duc d'Orléans, au prix de 10,000 fr. A cette même année 1835, le peintre peignit une *Tête d'ange* d'après Louise Vernet. Gravée au burin par Blanchard, et en manière noire par François Gérard. Non exposée.

En 1836, *Portrait d'Horace Vernet*, aux deux crayons. Ce dessin appartient à M. Horace Delaroche. Il a été gravé, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par M. Gaillard. — *Portrait de M. Henriquel Dupont*, gravé par son élève Aristide Louis. — *Napoléon dans son cabinet.* Appartient à lady Sandwich. Gravé par Aristide Louis. — *Portrait de M. Guizot*, à mi-corps. Gravé par Calamatta et lithographié par Lassalle.

Le Salon de 1837 fut le dernier auquel Delaroche exposa.

1839. — *Portrait de M. Achille Fould*, aux deux crayons. — *Les Vainqueurs de la Bastille entrant à l'Hôtel de Ville.* M. Varcollier possède une aquarelle de cette composition, que M. Janet a gravée à l'aqua-tinte. M. Delaroche en avait commencé la peinture en 1834. M. Séchan, le peintre décorateur, lui avait dessiné l'architecture de l'Hôtel de Ville.

La peinture fut terminée avec le concours de M. Robert Fleury. Depuis vingt ans, elle est dans les magasins de l'Hôtel de Ville. M. Auguiot en possède une répétition signée.

1841. — L'*Hémicycle du Palais des Beaux-Arts.* Ce grand travail avait été commencé par le peintre en 1837; il couvre une superficie concave de 27 mètres de long sur 3 mètres 90 centimètres de hauteur. M. Delaroche y avait préludé par un très-grand nombre d'études peintes ou dessinées. Il en existe quelques-unes au Musée de Nantes. « Le 16 décembre 1855, dit M. Jules Goddé, le feu prit sous l'estrade préparée dans l'amphithéâtre pour la distribution des prix et médailles. Une partie de l'estrade fut consumée, et la fresque fut endommagée. On réappliqua soigneusement la peinture, qui avait été soulevée par de larges boursouflures. Cette réparation allait être terminée, et M. Delaroche se proposait de faire disparaître les traces de l'incendie quand la mort le frappa. Robert Fleury l'a rétablie dans son intégrité. » En cette année 1841, M. Delaroche peignit ou fit peindre sous ses yeux une répétition en petit de l'*Hémicycle*, pour la gravure que devait en faire M. Henriquel Dupont, et qui est un chef-d'œuvre. Les souscripteurs à notre *Histoire des Peintres* (école française) recevront un autre chef-d'œuvre : c'est la reproduction en petit et sur bois de l'estampe d'Henriquel. Ce morceau excellent, véritable tour de force de la gravure en bois, a été exécuté par M. Chapon. — *Horace Delaroche âgé de cinq ans.* Ce portrait appartenait à Mme Horace Vernet.

1842. — *Portrait du général Bertrand.* Il fut peint en trois jours et acheté 3,000 fr. par M. Thayer. — L'*Enfance de Pic de la Mirandole.* Peint pour le comte Alphonse de Feltre. Après avoir fait partie de la galerie Clarke de Feltre, ce morceau est passé au Musée de Nantes avec la galerie qui a été léguée à ce Musée. Gravé par Jules François. — Les *Pèlerins à Rome.* Acheté par le comte Raczinski et gravé par Jules François — La *Vierge à la Vigne.* Cette peinture, qui avait été achetée par M. Thomas Barnig, de Londres, au prix de 10,000 fr., a été détruite par le feu. Elle a été heureusement gravée par Jesi. « Franchement, écrivait Delaroche, je suis fâché de la perte de ma pauvre *Vierge*, et bien plus par le souvenir que j'y attachais que par l'estime que je pouvais avoir pour cet ouvrage. Il n'en reste donc plus rien! » M. le marquis de Ganay possède une *Tête d'étude* dessinée à la sanguine, et pour laquelle Mme Delaroche avait posé.

1843. — Les *Joies d'une Mère.* Ce tableau fut peint pour Guillaume II, roi de Hollande. A la mort du roi, il fut acheté par M. Pescatore, qui l'a légué à la ville de Luxembourg. Gravé par Alphonse François. — *Hérodiade.* Grandeur naturelle, à mi-corps. Appartient à M. Van Walchren, de la Haye. M. Benoît Fould en possédait une réduction peinte en 1855. — Portrait aux deux crayons de *Mme la baronne Hallez-Claparède.* A vrai dire, ce portrait était plutôt une étude faite pour l'*Hérodiade.* Il appartient à M. le baron Hallez-Claparède.

1844. — *Jeune Fille dans une vasque.* Peinte à Rome. — Au mois d'août de cette année 1844 fut peint le *Portrait du pape Grégoire XVI*, que Delaroche offrit à la reine Marie-Amélie. Le peintre en avait fait un dessin à la mine de plomb, daté du Vatican, 1840, et qui a été gravé en fac-simile par Henriquel Dupont. — Les *Prisonniers.* Dessin au crayon noir rehaussé de blanc. Fait à Rome. Appartient à la veuve J. Rattier. — Le *Petit Mendiant.* Appartient à M. Ernest André. Gravé par Zachée Prévost. Tête d'étude lithographiée par Emile Lassalle. — *Portrait de M. de Lamartine.* Dessin aux deux crayons fait à Rome en 1844. Appartient à M. Duclerc, ministre des finances sous la République.

1845. — *Jeune Fille à la Balançoire.* Peint pour le duc de Feltre. L'artiste en fit un dessin aux deux crayons, dans lequel la jeune fille est nue. Ce dessin fut donné par le duc à M. le marquis de Cubières. La peinture est passée au Musée de Nantes, avec la galerie Clarke de Feltre. — *Portrait de M. de Rémusat*, à mi-corps, les bras croisés. — *Napoléon à Fontainebleau.* Il est assis, les vêtements un peu en désordre et la culotte crottée. Ce tableau, acheté 12,000 fr. par M. Schletter, de Berlin, est aujourd'hui au Musée de Leipzig.

1846. — *Portrait de M. Pourtalès-Gorgier.* Il est représenté entouré des objets d'art qui composent sa galerie de la rue Tronchet, galerie qui appartient aujourd'hui à ses héritiers, et qui sera prochainement mise en vente. — *Portrait de M. de Salvandy.* Commencé en 1845, ce portrait fut interrompu par la mort de Mme Delaroche. Il avait été ébauché d'après un dessin fait le soir, à la lampe, et qui appartient à M. Labouchère. Le personnage est représenté à mi-corps et en costume. M. Labouchère fit une copie du portrait pour Mme la marquise d'Aux, fille de M. de Salvandy. L'original appartient à Mme de Salvandy. — *Le Christ en Gethsémanie.* Appartient à M. Fr. Delessert. — *Portrait de M. le baron Mallet*, à mi-corps. Il fut payé 6,000 fr. Delaroche en donna un dessin au crayon à la baronne de Lotzbeck.

1852. — *Dernière prière des Enfants d'Edouard.* Gravé par Jules François. M. Benoît Fould en possédait un dessin. « Après vingt-deux ans, écrivait Delaroche, j'ai voulu m'occuper encore une fois de ces pauvres enfants d'Édouard, dont la première pensée m'avait été si heureuse. » — *Napoléon à Sainte-Hélène.* Il est assis à l'extrémité d'une roche qui occupe toute la hauteur du tableau. Ce morceau appartient à la reine d'Angleterre, qui l'a payé 1,650 fr.

Juin 1852. — *La Vierge au pied de la croix.* Gravé par Jules François. M. Adolphe Moreau en possédait une étude peinte, exécutée en 1851, et qu'il avait payée 4,025 fr. à la vente après décès. L'original est au Musée de Liége. — L'*Arrestation du Christ.* Dessin au fusain, non signé. Il fut fait à Nice, en 1853. Il appartient à M. d'Eichtal.

Mai 1853. — La *Fuite en Égypte.* Dessin au fusain, non signé. M. Van Beeclaer, de Bruxelles, en possède une esquisse avancée qu'il a payée à la même vente 1,750 fr. — L'*Évanouissement de la Vierge.* Elle tombe dans les bras des Saintes Femmes. La toile, inachevée, appartient aux enfants de Paul Delaroche.

1853. — L'*Ensevelissement du Christ.* Ce tableau, commencé à Nice, fut achevé à Paris. Il appartenait à lord Ellesmere, et il appartient aujourd'hui au comte de Hunolstein. Il a été gravé par Henriquel Dupont. — La *Mère de Moïse.* Elle dépose l'enfant au bord du fleuve et le tient encore embrassé. Dessin au fusain appartenant au fils de Delaroche. — *Moïse exposé sur le Nil.* Gravé par Henriquel Dupont. Le tableau appartient à Mme la baronne de Rothschild. — *Portrait du prince Adam Czartoryski*, à mi-corps. Il appartient au prince Alexandre Czartoryski. — *Le Christ portant sa croix.* Dessin au fusain, non signé, fait à Nice. Il appartient aux fils du peintre, qui le rachetèrent à la vente 1,100 fr.

1854. — *Madame Elisabeth séparée de sa famille.* Dessin à la mine de plomb, sans date, fait à Nice en 1854. Appartient à M. Horace Delaroche. — *Dernière communion de Marie Stuart.* Dessin de 16 centimètres sur 16, pour un grand tableau qui ne fut point fait. La petite esquisse, peinte avec soin, fut achetée en vente publique, par M. Stevens, 9,000 fr. — *Jeune Mère italienne.* Figure à mi-corps, peinte à Ems en 1854. Non gravé.

1855. — *Le Christ au Jardin.* Gravé par Jules François. Appartient à M. Norzy. — Une *Martyre au temps de Dioclétien.* Le tableau appartient à M. d'Eichtal. — *Portrait de M. Émile Pereire*, lui appartenant. — *La Cenci marchant au supplice.* Dessin au fusain rehaussé de blanc. Appartient à M. Berville. — *Le Christ espoir des affligés.* Esquisse peinte

sur bois, appartenant à M. Belmont. Delaroche en avait fait, en 1849, un dessin qu'il offrit à Mme la duchesse d'Orléans.

1856. — *Les Girondins*. Gravé à l'aqua-tinte par Édouard Girardet. Appartenait à M. Benoît Fould. Le peintre avait dessiné cette composition à Vichy, en 1838, pour l'album que la famille royale voulait offrir à la princesse de Joinville lors de son mariage.

1857. — *Madame Élisabeth conduite au supplice*. Petites figures. Composition tracée au fusain, sur toile d'un mètre de large. A été achetée par M. Adolphe Moreau. M. Horace Delaroche en a un dessin à la mine de plomb, première pensée du tableau. — *Portrait de M. Thiers*. Buste à mi-corps, grandeur naturelle. Le peintre en avait fait un autre dessin aux deux crayons en 1845. — *Marie-Antoinette à la Conciergerie*. Dessin à la mine de plomb, appartenant à Mme la comtesse Potocka. — *La Vierge chez les Saintes Femmes* (commencé en 1853). Delaroche écrivait : « Quand je pense à ce qui a dû se passer dans cette chambre, au moment où le bruit du cortége de Notre-Seigneur s'est fait entendre, la tête me tourne et je suis prêt à crever ma toile. » Appartient à M. d'Eichtal. — *La Vierge en contemplation devant la couronne d'épines*. Delaroche terminait ce tableau quand la mort le frappa. Il appartient à ses fils. — Le *Retour du Golgotha*. Ce tableau était presque terminé en septembre 1856, mais Delaroche ne l'avait pas signé, ne le jugeant pas fini. — La *Vierge à l'Enfant*. Dessin à la mine de plomb; la dernière composition de Delaroche. Elle appartient à ses fils.

Paul Delaroche a gravé une jolie eau-forte dont nous donnons ici le fac-simile ; une femme qui tient son enfant sur ses genoux. Cette pièce est rarissime.

Nous tirons du *Trésor de la Curiosité*, publié par nous en 1858, les renseignements qui suivent :

Vente V. J. (Isaker), 1857. — *Galilée*. 17 c. sur 14; 9,000 fr. — *Jésus-Christ au jardin des Oliviers*. 1 m. 75 sur 122. Le vicomte de Tailles; 10,000 fr. — *Sainte Cécile*. Première pensée, terminée. 14 c. sur 11; 3,050 fr.

Vente Paul Delaroche. — La *Vierge chez les Saintes Femmes*. 16 c. sur 54; 11,000 fr.; d'Eichtal. — Une *Martyre au temps de Dioclétien*. 1 m. 78 sur 1 m. 45; 36,000 fr.: Goupil. — L'*Hémicycle du Palais des Beaux-Arts*. 39 c. de haut sur 2 m. 55 de large; 43,900 fr. — *Jeune Fille dans une vasque*. Toile inachevée, de 1 m. 54 sur 1 m. 52; 2,950 fr. — *La Famille du Forgeron*. Toile inachevée. 1 m. 64 sur 1 m. 67; 950 fr. — *Offrande au dieu Pan*. Paysage peint à Ems. 25 c. sur 21; 2,000 fr. — Le *Passage des Alpes par Charlemagne*. Esquisse du tableau pour le Musée de Versailles. 59 c. sur 73; 3,425 fr. Moreau. — Le *Sacre de Charlemagne*. Projet du tableau pour le Musée de Versailles. 59 c. sur 73; 2,200 fr. — Le *Baptême de Clovis*. Projet du tableau pour le Musée de Versailles. 53 sur 65; 2,130 fr. — Le *Sacre de Pépin*. Projet du tableau pour le même Musée. 53 sur 65; 2,025 fr. — Un *Naufrage*. 73 c. sur 1 m. 3; 3,600 fr. — *Moïse dans le Désert*. Première pensée. 16 c. sur 11; 2,600 fr. — Le *Christ protecteur des affligés*; 7,400 fr. — *Tentation sur la montagne*; 1,800 fr. — *Jésus-Christ au jardin des Oliviers*. Première pensée. 20 c. sur 14; 1,325 fr. — Une *Martyre au temps de Dioclétien*. Première pensée. 33 c. sur 25; 2,400 fr. — Six projets de composition pour la décoration de la Madeleine, ayant chacun 21 c. sur 43. *La Madeleine écoutant la parole du Christ*; 1,800 fr. — *La Madeleine chez Simon le Pharisien*; 2,200 fr. — *La Madeleine au pied de la croix*; 875 fr. — *La Madeleine au saint-sépulcre*; 800 fr. — *La Madeleine se rendant à Marseille*; 850 fr. — La *Mort de la Madeleine*; 1,100 fr. — *Marie-Antoinette après sa condamnation*. Première pensée. 22 c. sur 16; 2,850 fr. — Une *Mendiante*. 21 c. sur 14; 5,275 fr. — Les *Pèlerins sur les bords du Tibre*. 19 c. sur 25; 1,500 fr. Première pensée des *Pèlerins à Rome*. 7 c. sur 8; 1,100 fr. — *Moïse exposé sur le Nil*. Fragment. 77 c. sur 1 m.; 3,700 fr. — *Mater dolorosa*. Étude. 61 c. sur 40; 4,625 fr. Moreau. — La *Fuite en Egypte*. Ébauche avancée. 54 c. sur 38; 1,750 fr. — L'*Art grec*. Étude pour l'*Hémicycle*. 49 c. sur 40; 150 fr. — *Vue du Var*. Étude faite pour la *Martyre*. 25 c. sur 33; 205 fr. — *Rochers*. Étude faite à Nice. 33 c. sur 25; 200 fr. — *Tête de Camaldule* (très-belle); 105 fr. — *Madame Élisabeth conduite au supplice*. Composition tracée au fusain sur une toile de 60 c. sur 1 m.; 850 fr. — *Le Duc de Bourgogne* vient de laisser paraître en conseil qu'il est l'auteur de l'assassinat du duc d'Orléans. Mine de plomb; 300 fr. — *Jésus-Christ portant sa croix*. Fusain; 1,100 fr. Goupil. — La *Fuite en Egypte*. Fusain; 2,950 fr. P. Rattier. — L'*Évanouissement de la Vierge*. Fusain; 2,100 fr. Schickler. — *La Vierge et l'Enfant Jésus*. Fusain. Dernière esquisse de Delaroche; 400 fr. — *Le Christ descendu de la croix*. Dessin rehaussé; 310 fr. Darnès. — *La Vierge chez les Saintes Femmes*. Crayon rehaussé de blanc. Première pensée du tableau; 475 fr. — *Marie dans le Désert*. Première pensée, à la plume; 500 fr. — *La Mère de Moïse quittant son enfant*. Fusain; 300 fr. — *Tête de soldat* pour le tableau de *Strafford marchant au supplice* (c'est la tête du général Boyer). Mine de plomb; 120 fr. — *Louis XII en prison*. Lavis; 36 fr. — *Jeune Mère et son Enfant*. Composition à la plume; 10 fr. — *Mort de Poniatowski*. Dessin, 90 fr. Dessin non catalogué. — *Un Enfant*; 160 fr.

Vente Richard W. (Wallace), 1857. — La *Dernière prière de Marie Stuart*; 10,000 fr. Ce petit tableau n'est guère plus grand qu'un livre in-octavo.

Vente Seymour, 1860. — *Le duc de Guise et Ambroise Paré, parcourant le champ de bataille devant Metz*. Aquarelle, 6,000 fr; M. Lamme, pour le musée d'Amsterdam. Nous avons reproduit cette aquarelle à la page 13 de cette notice.

Le manque d'espace nous oblige à ne donner que la signature de Delaroche au lieu d'une page fac-simile de son écriture.

Paul Delaroche

PARIS. — IMP. POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



PEINTRES

		Né	Mort
1	**Corrège** (Antonio Allegri, dit le)	1494	1534
2	**Paul Véronèse** (Paolo Caliari, dit)	1528	1588
3.	**Antonello de Messine**	1425	1478
4	**Murillo** (Bartolomeo-Estaban)	1618	1682
5	**Van Eyck** (Jean)	1370	1445
6.	**Titien** (Tiziano Vecellio, dit le)	1477	1576
7	**Terburg** (Gerard)	1608	1681
8	**Rembrandt** (Paul Van Ryn, dit)	1606	1669
9	**Van der Helst** (Barthélemy)	1613	1670
10.	**Rubens** (Pierre-Paul)	1577	1640
11.	**Velasquez** (don Diego Rodriguez de Silva y)	1599	1660
12	**Van Dyk** (Antoine)	1599	1641
13.	**Caravage** (Michel-Angiolo Amerighi de)	1569	1609
14.	**Bellini** (Giovanni)	1426	1516
15.	**Giorgion** (Giorgio Barbarelli, dit le)	1477	1511
16.	**Ruysdal** (Jacques)	1630	1681
17.	**Potter** (Paul)	1625	1654
18.	**Claude Lorrain** (Claude Gellée, dit)	1600	1682
19.	**Guaspre Poussin** (Gaspard Dughet, dit)	1613	1675

SCULPTEURS

		Né	Mort
20.	**Peter Vischer**		après 1495
21.	**Bontemps** (Pierre)	travaillait de 1536	à 1558
22	**Lucca della Robbia**	1388	1463
23.	**Benedetto da Maiano**	1444	1498
24.	**Giovanni Pisano**	?	1320
25	**Bandinelli** (Baccio)	1487	1559
26	**Donatello**	1383	1466
27.	**Ghiberti** (Lorenzo)	1378	1455
28	**Palissy** (Bernard)	1510	1590
29	**Goujon** (Jean)	travaillait en 1541	1572
30.	**Cellini** (Benvenuto)	1500	1571
31	**Pillon** (Germain)	travaillait en 1550	1590
32	**Puget** (Pierre)	1622	1694
33.	**Jean de Bologne**	1529	1608

34 L'Art Gothique.
35. L'Art Grec.

36 Ictinus.
37 Appelles.
38 Phidias.

39 Génie des Arts.

40. L'Art Romain.
41. La Renaissance.

ARCHITECTES

		Né	Mort
42.	**Delorme** (Philibert)	1518	1560
43.	**Peruzzi** (Baldassare)	1481	1536
44.	**Erwin de Steinbach**	vivait en 1257	1318
45.	**Sansovino** (Jacopo Tatti, dit le)	1479	1570
46.	**Robert de Luzarches**	vivait en 1220	?
47	**Palladio** (Andrea)	1518	1580
48	**Brunelleschi** (Filippo)	1377	1446
49.	**Jones** (Inigo)	1572	1651
50.	**Arnolfo di Lapo**	?	1300
51.	**Lescot** (Pierre)	1510	1578
52.	**Bramante**	1444	1514
53.	**Mansart** (François)	1598	1666
54.	**Vignole** (Jacoppo Barozzio, dit)	1507	1573

PEINTRES

		Né	Mort
55.	**Beato Angelico** (Fra Giovanni da Fiesole, dit)	1387	1455
56.	**Marc-Antoine** (Marc-Antonio Raimondi)	1480	1547
57.	**Edelinck** (Gérard)	1640	1707
58.	**Holbein** (Jean)	1498	1554
59.	**Le Sueur** (Eustache)	1617	1655
60	**Orgagna** (Andrea)	1329	1389
61	**Sebastien del Piombo** (Sebastiano di Luciano, dit)	1485	1547
62	**Durer** (Albert)	1471	1528
63.	**Léonard de Vinci**	1452	1519
64	**Dominiquin** (Domenico Zampieri, dit le)	1581	1641
65.	**Fra Bartolomeo**	1469	1517
66.	**Mantegna** (Andrea)	1431	1506
67	**Jules Romain** (Giulio Pippi, dit)	1499	1546
68.	**Raphael** (Raffaello Sanzio)	1483	1520
69.	**Perugin** (Pietro Vannucci, dit le)	1446	1524
70.	**Masaccio** (Tommaso Guidi, dit)	1402	1443
71.	**Michel Ange** (Michel-Angelo Buonarroti)	1474	1563
72.	**Andrea del Sarto** (Andrea Vannucchi, dit)	1488	1530
73	**Cimabue** (Giovanni)	1240	1300
74	**Giotto**	1276	1336
75	**Poussin** (Nicolas)	1594	1665

Paris. — Imprimerie [illegible]



HEMICYCLE DU PALAIS DES BEAUX-ARTS

Par Paul DELAROCHE.

PUBLIÉ POUR L'HISTOIRE DES PEINTRES DE TOUTES LES ÉCOLES

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET 4.



École Française. *Histoire en petit, Batailles, Paysages.*

ALEXANDRE-GABRIEL DECAMPS

NÉ EN 1803. — MORT EN 1860.



Jamais encore, dans le cours de cette histoire, nous n'avons eu la bonne fortune de trouver sous la main la biographie d'un peintre écrite par lui-même. Si de pareils renseignements nous avaient été transmis sur les grands artistes anciens et modernes, qu'il nous eût été facile de faire un beau livre!... Les peintres ne savent pas toujours parler d'eux; mais il est rare que par le récit, même le plus décousu, ils ne sachent pas nous intéresser beaucoup plus vivement que ne le ferait un biographe exercé dans son art. De là le prix qu'on attache aux autographes des peintres. Ici, ce n'est pas une simple lettre que nous avons sous les yeux, c'est une autobiographie en bonne forme. Decamps l'écrivit à la sollicitation du docteur Véron, qui l'a insérée tout au long dans les *Mémoires d'un bourgeois de Paris*[1].

« Decamps (Alexandre-Gabriel) naquit le troisième jour du troisième mois de la troisième année de ce

[1] On la trouve réimprimée dans l'*Annuaire des Artistes et des Amateurs*. Paris, Renouard, 1861.

siècle, c'est-à-dire le 3 mars 1803, et, j'ai honte de le dire, aucun prodige ne signala sa naissance... Ce qui eut cours en mes premières années sont choses communes à tous. L'enfant montra d'abord d'assez mauvaises dispositions : il était violent, brutal, bousculant ses frères, l'on n'en augurait rien de bon. Il atteignit ainsi l'âge où son père (homme de sens pourtant) jugea à propos d'envoyer ses enfants au fond d'une vallée presque déserte de la Picardie, pour leur faire connaître de bonne heure, disait-il, la dure vie des champs.

« Je ne sais ce que mes frères y apprirent. Quant à moi, j'oubliai bientôt et mes parents et Paris, et ce que notre bonne mère avait pris tant de soins de nous montrer de lecture et d'écriture. Je devins, en revanche, habile à dénicher des nids, ardent à dérober les pommes. Je mis la persistance la plus opiniâtre à faire l'école buissonnière, — car il y avait une école en ce pays-là, — et si le magister a rarement vu ma figure, il n'en saurait dire autant de mes talons. J'errais alors à l'aventure, parcourant les bois, barbotant dans les mares. C'est là sans doute que j'aurai contracté ce grain de sauvagerie qu'on m'a tant reproché depuis, et dont le frottement civilisateur auquel les hommes aujourd'hui, bon gré mal gré, sont soumis, n'a pu me dépouiller totalement. Je ne prendrais pas la peine de coucher sur le papier de pareilles puérilités, si je ne savais de reste combien les moindres particularités intéressent dans la vie des hommes *célèbres*. — Je reviens à mon sujet. — Ayant vu faire à de petits paysans d'informes figures en craie, j'en taillais moi-même volontiers; mais dans ces ouvrages, le croirait-on? je me soumis aux règles reçues. Le génie ne se révéla pas : l'esprit d'innovation ne m'avait pas encore apparemment soufflé son venin.

« Après trois années environ de cet apprentissage rustique, roussi par le soleil, suffisamment aguerri à aller nu-tête et parlant un patois inintelligible, je fus ramené à Paris, dont je n'avais plus nulle idée. J'y fis longtemps la figure que fait un petit renard attaché par le col au pied d'un meuble... Ma pauvre mère, à qui ce mode d'éducation déplaisait horriblement, parvint enfin à m'apprivoiser et décrasser un peu, et je fus livré à l'inexorable latin. Durant des années, les bois, les *larrils*, les *courtils* (les friches, les herbages), me revinrent en mémoire avec un charme inexprimable; parfois les larmes m'en venaient aux yeux. Peu à peu, le goût du barbouillage s'empara de moi et ne m'a plus quitté depuis.

« A la pension, je me liai d'amitié avec un camarade, gentil d'esprit et doué d'heureuses dispositions (Philibert Bouchot, mort tout jeune); et dès que je le pus faire, j'entrai comme élève chez son père, qui était peintre. M. Bouchot me donna quelques bons avis; je lui dois des observations utiles; j'appris chez lui un peu de géométrie, d'architecture et de perspective. Je le quittai néanmoins et fus reçu dans l'atelier de M. Abel de Pujol, que son bon tableau du *Martyre de saint Étienne* venait de placer au rang de nos meilleurs peintres. — Je travaillai volontiers dans les commencements. Malheureusement le maître, bon et indulgent, était peu propre à me faire comprendre l'utilité, l'importance même des études, dont je n'apercevais guère que la monotonie. Le dégoût me vint, et je quittai l'atelier. »

Voilà, certes, un tableau des premières années de Decamps qui, pour la couleur, l'imprévu et le relief, vaut bien le meilleur de ceux qu'il a peints. Tout ce qui ajoute tant de mordant et tant de charme à ses fusains, à ses peintures, est en germe dans cette description rétrospective de son enfance. On y respire déjà la senteur des bois, les aromes forts et pénétrants de la nature rustique. C'est par là qu'il s'est emparé de toutes les sympathies, car tous, plus ou moins, nous sommes attachés par quelque souvenir à la vie des champs. La plupart de nos paysagistes nous en rapportent une impression passagère; ils sortent un beau matin avec leur boîte à couleurs, se promènent dans la banlieue, et de quelques études rapidement prises ils composent une lisière de bois, un chemin couvert, un intérieur de forêt; avec une pierre, au besoin, ils font un rocher, avec une branche ils font un arbre, et, au moyen de quelques figures ou d'un troupeau, leur promenade nous vaut une vue qui s'appellera du Bas-Meudon, ou un pâturage qui se détachera sur un fond boisé, sur un simple effet de ciel, en tout cas un paysage vraisemblable qui nous intéressera autant de temps qu'on en a mis à le composer... Mais lui, Decamps, il a vécu dès l'enfance en pleine sauvagerie; il s'est plongé tout entier dans cette poésie de la nature qui n'est sublime que lorsqu'elle est profonde, assez profonde pour aller rejoindre Dieu. Au milieu des solitudes de la Picardie, en battant les buissons, en

courant pieds nus sur les *larrils* et les *courtils*, le jeune paysan s'imprégna d'une originalité que plus tard le *frottement civilisateur*, comme il dit, ne fit jamais disparaître.

Ce qui fait que la France a eu si peu d'humoristes en littérature comme dans les arts, c'est que tous nos jeunes gens sont élevés en commun, au milieu du siècle, et qu'à peine venus au jour, ils reçoivent l'empreinte du monde environnant, sont façonnés aux idées régnantes et ne peuvent désormais donner un coup de crayon, émettre une pensée, écrire une ligne sans subir de près ou de loin la tyrannie absolue de l'opinion. Il est donc désirable qu'à de rares intervalles, quelque forte organisation, *robustus puer*, grandisse à l'écart pour recevoir l'éducation généreuse et naïve que donnent la nature, le tempérament et les yeux. Decamps fut une de ces exceptions heureuses. Je ne sais quelle était la profession de son père, de ce père qui eut l'idée



LES VOLEURS ET L'ANE

bizarre d'envoyer ses enfants apprendre la vie dans une vallée déserte; mais des artistes qui ont connu la mère des deux Decamps m'ont dit qu'elle était remarquable par la délicatesse de ses manières, par une finesse native et de race. Une telle femme dut avoir de l'empire sur ses enfants. Ainsi se trouva utilement corrigée la rudesse paternelle; de sorte que Decamps aborda la peinture comme un rustre raffiné qui avait conscience de son originalité saisissante, mais qui savait au besoin se narguer lui-même et prévenir par là toute raillerie.

Lorsque Decamps eut quitté l'atelier de M. Abel de Pujol, lui et son frère Alexandre (dont plus tard je fus l'ami) se logèrent avec leur mère rue du Faubourg-Saint-Denis, nº 109. Là furent élaborés les premiers tableaux, les premiers dessins de l'artiste. Mais combien les vives impressions de l'enfance eurent de peine à se faire jour! Que d'essais, de tâtonnements, de mélanges pour arriver à se créer une manière qui rendît énergiquement ce que l'artiste avait dans l'âme! « Durant des années, dit-il, les champs et les bois me revinrent en mémoire avec un charme inexprimable; parfois les larmes m'en venaient aux yeux. » C'est pour

exprimer ce charme inexprimable que Decamps trouva les procédés ordinaires insuffisants. Longtemps il chercha une forme correspondant à l'ardeur de ses souvenirs. Telle qu'il l'avait vu pratiquer chez son maître, la peinture lui paraissait bien incolore, bien froide. Comment transporter le spectateur dans les bois avec une palette aussi métaphysique, pour ainsi dire, avec une couleur aussi mince et qui offrait si peu de prise au regard? Comment reproduirait-il l'écorce des arbres, les aspérités du mur, le pelage des animaux, les rugosités et les accidents d'un terrain cahoté ou pierreux, et, en un mot, l'aspect de toute cette nature qu'on appelle inférieure et qui le charmait au point de lui arracher des larmes? Comment, dis-je, peindrait-il ces choses, s'il s'en tenait aux indications dont les peintres d'alors se contentaient lorsque par hasard ils faisaient l'insigne honneur de les peindre, aux animaux familiers, aux herbes de la prairie, aux buissons et aux cailloux du chemin? Decamps fut donc conduit par son tendre amour pour la réalité, à chercher des colorations plus variées et plus intenses, à donner un corps solide à ses images, à inventer une peinture plus consistante, plus *réelle*, j'allais dire plus juteuse. Mais pendant le temps que durèrent ses hésitations et ses recherches, il s'essaya aux compositions lithographiques, et qui le croirait? il publia dans les petits journaux, notamment dans l'*Album*, des dessins sans aucun caractère, sans aucun ressort, et qu'on aurait pu attribuer aussi bien à Beaume qu'à lui.

Ce fut au Salon de 1827 que Decamps fit parler de lui pour la première fois. Il avait exposé une *Chasse au vanneau*, et ce morceau commença une renommée qui devait se continuer et toujours grandir jusqu'à la mort du peintre. Il y avait longtemps que l'école française, telle que l'avaient stylée les Italiens de Fontainebleau, avait muré ses fenêtres du côté de la nature. Aucun de nos maîtres depuis trois siècles (je dis depuis trois siècles, car ceux du quinzième, et entre autres Jean Fouquet, étaient des paysagistes ravissants), aucun de nos maîtres ne semblait avoir soupçonné l'existence de la campagne, de la vraie campagne. Poussin et Claude n'avaient peint que des régions imaginaires, sublimes, dignes d'un héros ou d'un consul;

Si canimus sylvas, sylvæ sint consule dignæ,

disaient nos peintres... Et voilà que tout-à-coup un jeune inconnu ouvrait au spectateur étonné et ravi une échappée de vue sur l'horizon!... Par un singulier bonheur, Decamps, arrivé au moment où le romantisme éclatait, ne fut pas repoussé par les classiques. Il eut tout de suite du succès, et dans les deux partis. Au Salon de 1831, il fit fureur, parce qu'à la naïveté de l'observation se mêlait cette fois une pointe de raillerie et d'esprit. Les *Chiens savants*, l'*Opital des galeus*, quels étranges personnages on osait introduire dans le domaine de la peinture, occupé jusqu'alors par les déesses en chlamyde, les héros en casque et les généraux en uniforme! Mais le peintre avait souri lui-même et l'intention ironique de son œuvre la lui fit pardonner par les plus austères. Il faut rapporter ici ce qu'en disait M. Lenormant, non seulement pour l'intérêt historique, mais parce qu'il nous serait impossible de suppléer cette description tout-à-fait charmante de tableaux que nous n'avons jamais vus, si ce n'est en lithographie. « Le second ouvrage de M. Decamps est un tableau d'assez grande dimension représentant une *Halte d'animaux savants*. L'âne, tout chargé des acteurs de la troupe, se courbe pour dévorer le maigre fourrage que lui dispense la main très-peu libérale de M. le directeur. Le foyer du théâtre est dans les paniers; on y trouve, comme dans tous les foyers du monde, des oripeaux, de l'ennui, de la curiosité, des prétentions; le premier sujet seul a eu la permission de descendre à terre: c'est un singe d'assez belle taille, qui attend avec une impatience comique le moment de partager le repas du régisseur; celui-ci, garçon de quinze à seize ans, haut en couleur, la casquette sur l'oreille, s'est assis sur une marche presque au niveau du pavé, pour entamer gaiement un morceau de pain; c'est entre l'enfant et le singe, l'un prêt à couper le morceau désiré, l'autre levant la patte pour profiter du moindre geste favorable du maître, une harmonie de mouvements qui ravit... Mais que dire du troisième tableau? Comment décrire cet *Opital des galeus*, ce pignon de chenil décoré d'une vieille tête de cheval comme d'un bucrâne antique, cet air philosophique et sentimental des deux bassets malades qui occupent le premier plan, et puis ce qu'il y a de touchant dans les efforts que font les autres chiens (des frères de la même portée sans doute!) pour franchir le cordon sanitaire et consoler les autres malades par leurs caresses et leur babil? Ce dernier

morceau est peut-être le plus parfait des trois; je ne parle pas seulement de la vérité d'intention, qui mériterait la peine d'être admirée à elle seule; c'est la couleur de ce morceau et surtout le modelé admirable des *figures* qui lui donne du prix. Semblable aux graveurs de l'école hollandaise, M. Decamps a un travail de pinceau particulier pour chaque objet; il les sculpte en quelque sorte par la vigueur de son exécution, et pourtant sa manière si accusée ne nuit en rien à la finesse et à la transparence des tons. Les mêmes qualités se retrouvent à un égal degré dans l'âne des *Animaux savants*, mais cette fois la force du relief est un peu achetée par l'uniformité du repoussoir sur lequel s'enlève tout le tableau[1]. »



LA LEÇON DE MUSIQUE.

Au même Salon était exposé un charmant paysage d'Orient où l'on voit un Persan et sa famille qui profitent de la fraîcheur de l'aube pour s'acheminer vers une ville dont les minarets se dessinent au loin. Le peintre avait donc fait un voyage en Orient. Ce voyage, dont Decamps ne nous dit pas la date, fut fait sans doute entre les années 1827 et 1830, car déjà, au Salon de 1828, on remarquait des peintures de sujets orientaux signées de lui, où les habitudes populaires du Levant étaient présentées avec cette vérité qui n'est guère le fait de l'esprit seul ou de la seule intuition. Avant lui, nos peintres avaient traité quelquefois de pareils sujets, mais il en était de leurs costumes comme de ceux que l'on voyait à la Comédie-Française au

[1] *Les Artistes contemporains*, *Salons de* 1831 *et* 1833, par Ch. Lenormant. Paris, Mesnier, 1833.

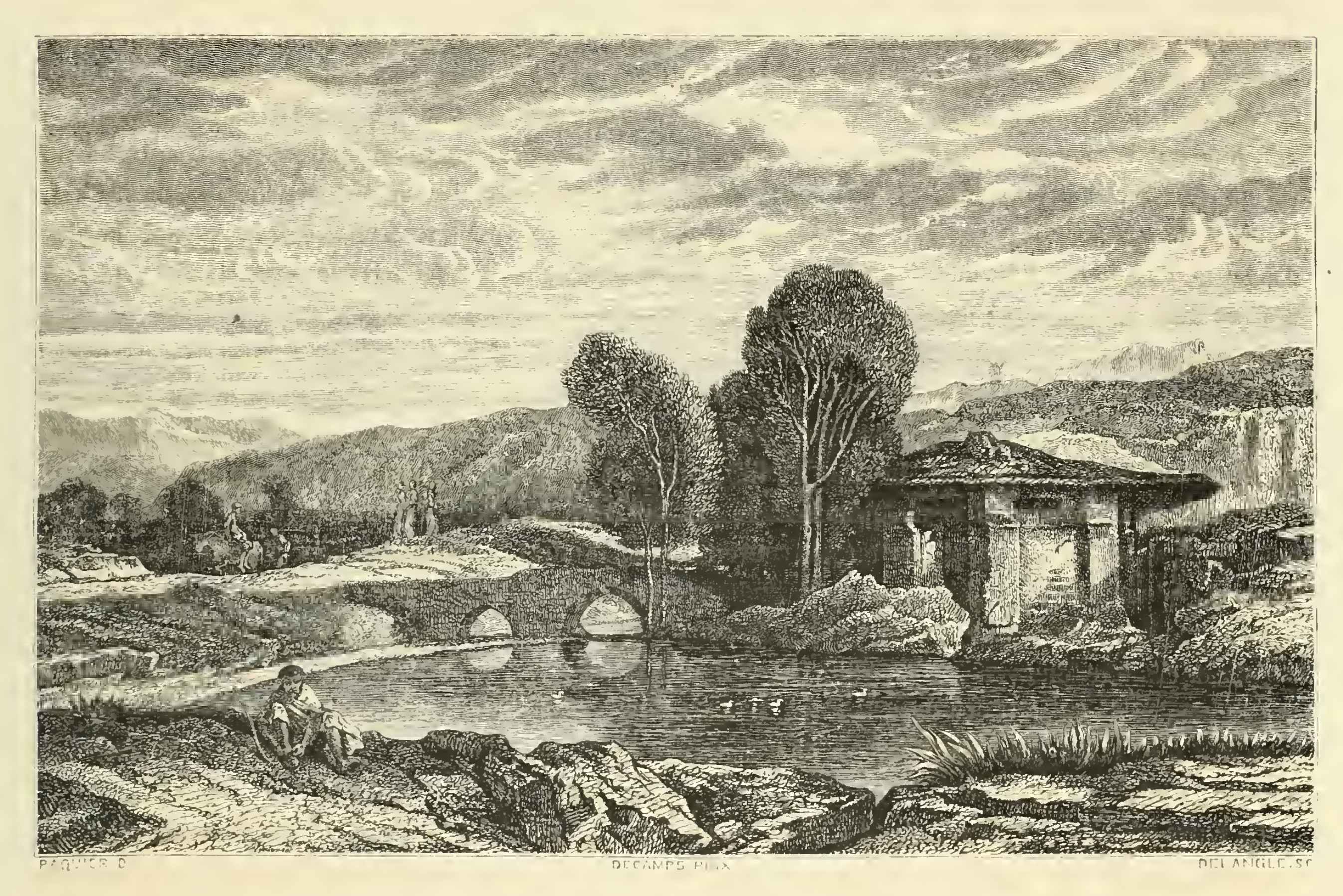
dernier siècle. Les Turcs de nos tableaux ressemblaient aux vieux acteurs dans *Bajazet* ou à Lekain jouant Orosmane. On ajustait à un modèle d'atelier un turban surmonté d'une aigrette, une robe fourrée, des bottes molles, un sabre courbe, et le reste s'arrangeait à l'avenant. Du soleil, pas un mot. Mais les voyages d'outre-mer étaient alors si difficiles et si rares, que tout le monde en croyait l'artiste sur parole et personne n'y allait voir. Decamps et un peintre oublié aujourd'hui, Louis Dupré, furent les premiers qui visitèrent l'Orient et rapportèrent de Constantinople, de Smyrne et d'Athènes cette couleur locale, ces costumes pris sur le dos des gens, ces brillants accessoires dont les romantiques étaient alors si jaloux d'orner leur érudition pittoresque et de rehausser leurs tableaux. Ce fut donc une joie dans toute la jeune école quand on vit paraître la *Patrouille turque*. En mémoire de Rembrandt, sans doute, Decamps avait voulu faire aussi sa *Ronde de nuit*. Mais cette fois la vérité était dépassée et l'ironie naturelle au peintre l'avait poussé au grotesque. Les soldats de Smyrne étaient vus en caricature, tandis que le chef de la patrouille, lourd, obèse, et l'œil voilé comme il sied à un Turc de condition, s'avance tranquillement assis sur un petit cheval barbe plein de feu et contenu; les policiens, maigres, déguenillés, semblables à des voleurs échappés de prison, se ruent sur le pavé, se heurtent dans leur course, se poussent en sautant, et cela avec une telle précipitation, qu'ils ont l'air, non pas de poursuivre les malfaiteurs, mais de fuir eux-mêmes la justice du bey. La *Patrouille turque* offrait du reste tout ce qu'avait pu donner de piquant, de singulier et d'inattendu la vue des lieux et l'observation intime des mœurs et des physionomies orientales. Il était clair seulement que le peintre s'attachait au vêtement plus qu'à l'homme, qu'il évitait le rendu des chairs en les rejetant le plus souvent dans l'ombre, qu'il s'occupait enfin beaucoup du *dessus* et fort peu du *dessous*.

Cependant l'école possédait un original, un humoriste, et cela seul aurait suffi au triomphe de Decamps. Jamais, par exemple, on n'avait vu en France des *batailles* aussi échevelées, aussi farouches que la *Défaite des Cimbres*, exposée par lui au Salon de 1834. Ce n'était qu'une esquisse, il est vrai, mais une esquisse qui, par sa fougue, sa violence, son mouvement et l'esthétique de sa couleur, dépassait peut-être le génie de Salvator. Au lieu de représenter les principaux officiers de l'armée romaine sur le devant de son tableau, Decamps avait voulu peindre une foule immense, un de ces grands désastres où l'homme est perdu dans les masses, où l'individu, fût-il un héros, est noyé dans un océan de vainqueurs et de vaincus. La bataille lui était apparue telle qu'aurait pu la voir un spectateur placé au sommet d'un rocher, et qui de là aurait à peine distingué dans l'armée romaine, au voisinage des grandes aigles, le cheval bondissant de Marius. Sur le devant se pressent les barbares humiliés, amenant leurs chariots et regagnant les défilés sombres. Mais le plus haut intérêt de la scène est dans le paysage. Le théâtre de la bataille est plus étonnant, plus superbe que la bataille elle-même. Les rochers qui encadrent la plaine ont un caractère de sauvagerie épique tout-à-fait nouveau dans notre peinture. Le ciel semble en tumulte comme la terre, et les nuages sillonnent les deux armées de grandes ombres sur lesquelles se détachent confusément quelques épisodes de l'indescriptible mêlée.

La *Défaite des Cimbres* fut achetée à Decamps par M. Étienne Arago, alors directeur du Vaudeville. Le prix convenu d'abord était quatre mille cinq cents francs, mais Decamps voulut avoir cinq mille francs, uniquement parce qu'aucune de ses toiles n'avait encore atteint ce chiffre. M. Arago y consentit, et le jour où la *Défaite des Cimbres* lui fut apportée, il reçut par dessus le marché, et comme en dédommagement du prix supplémentaire que le peintre avait demandé, un charmant petit tableau qui vaudrait à lui seul aujourd'hui plus de cinq mille francs. Quelques années après, la *Défaite des Cimbres* fut cédée par M. Arago au duc d'Orléans, et, à la vente des tableaux de ce prince en 1853, elle fut achetée par M. Imer, jeune peintre marseillais, à un prix bien supérieur. On le voit, l'habitude de protéger les arts, puisque le mot est consacré, peut devenir, à l'insu même de celui qui les protége, un excellent calcul.

A l'époque où le duc d'Orléans acheta cette esquisse fameuse, il était lié d'amitié avec Decamps. Souvent il l'allait voir incognito dans son atelier du faubourg Saint-Denis, se faisant passer auprès du concierge pour un artiste, un camarade du peintre. Le concierge était tailleur, et Decamps l'employait parfois à raccommoder ses habits. Un jour, le duc d'Orléans se présente et demande si Decamps est chez lui. — « Oui, Monsieur, »

répond le concierge, et, après un moment d'hésitation : « Ah bien! reprit-il, vous me rendriez service, puisque vous montez ses cinq étages, de remettre à Monsieur son pantalon, qu'il attend pour sortir. » Le duc d'Orléans prit le pantalon de fort bonne grâce, le roula proprement et fit son entrée dans l'atelier, tenant ce paquet, qu'il remit à Decamps avec beaucoup de politesse. On imagine le bon rire des deux amis. Quelques jours après, nous rencontrâmes, mon frère et moi, Alexandre Decamps, frère de l'artiste, qui écrivait alors les articles d'art dans le *National*, et il nous conta cette anecdote, que j'avais oubliée, mais qui me revient en mémoire fort à point. Il est probable que c'est par le duc d'Orléans, et chez lui, que Decamps et Ary Scheffer se connurent. Placés aux antipodes de la peinture, et toujours en querelle sur la question d'art,



LE MEUNIER, SON FILS ET L'ANE

ces deux hommes n'en étaient pas moins d'excellents amis. Scheffer, très-personnel et très-fier dès qu'on paraissait le contester, prétendait une fois qu'il lui serait facile de faire des tableaux à la Decamps ; que ce raffinement de procédés matériels, si remarquable chez Decamps et tant vanté, n'était, après tout, pour qui savait son métier de peintre, qu'une affaire d'attention et de volonté; qu'il était bien autrement malaisé d'exprimer les sentiments de l'âme que de peindre un mur. Et comme son ami soutenait le contraire et lui rendait la monnaie de son dédain, « Parions, dit Scheffer, que si je fais un tableau dans votre manière, il passera au Salon pour un bon Decamps, et que si vous faites un tableau dans mon genre, les amateurs le prendront pour un mauvais Scheffer. » Decamps déclina le pari. Mieux que personne, il savait que les broderies de la touche, les curiosités du faire et l'énergie du rendu se pouvaient apprendre, mais non la délicatesse de l'expression et la hauteur des pensées.

Chacun pris en son air est agréable en soi ; c'est ainsi qu'il faut juger et aimer les vrais peintres. Celui qui a vu les Decamps exposés au Salon de 1839 peut être assuré d'avoir connu l'artiste sous toutes ses faces, et lorsqu'il était parvenu à l'apogée de son talent. Ses meilleurs morceaux étaient réunis au Louvre cette année-là : *Joseph vendu par ses frères*, le *Supplice des Crochets*, les *Singes experts*, un *Café en Asie-Mineure*, des *Bourreaux à la porte d'un cachot*, la *Rue d'un village romain*, des *Enfants jouant auprès d'une fontaine*, et ce *Combat de cavalerie turque*, si brillant, si chaleureux, si fier, où l'on voit un chef agiter son étendard pour rallier les siens. En se renfermant dans les dimensions du tableau de chevalet, Decamps faisait pressentir en lui un peintre d'histoire, et quelques-uns y furent trompés ; mais l'illusion se fût bien vite dissipée, si on l'avait mis en présence d'une toile aux proportions héroïques. *Joseph vendu par ses frères* était l'œuvre d'un paysagiste sublime, car la nature y tenait la première place et le cadre était bien plus beau que la scène encadrée. Quelle majesté dans ces montagnes de granit dont les ombres, bien que légèrement azurées, sont encore brûlantes, dans ces fonds que la lumière embrase, dans ces terrains calcinés, fendus à grands traits, véritable géographie de la Bible ! Rejetées au troisième plan, les figures du tableau sont petites, mais remplies de caractère ; elles appartiennent toutes à la race sémitique, au type juif. Bien que la solennité du paysage environnant les écrase, elles reprennent de l'importance en se détachant sur un ciel étincelant de clarté, par la fermeté de leurs contours et la vigueur de leurs tons basanés. C'est, je crois, le tableau où Decamps a le mieux écrit sa manière systématique, où il a déployé avec le plus d'éclat le luxe de ses procédés. Il est clair que la silhouette est sa première préoccupation ; qu'avant tout il s'agit pour lui d'agencer des lignes heureuses et grandes, dût-il faire d'un chameau accroupi ou d'un dromadaire en marche, le personnage le plus en vue de sa composition.

Bien que l'homme ne vienne qu'après la nature dans les œuvres de Decamps, il lui arrive parfois de rencontrer des figures d'un style superbe, comme, par exemple, les *Bourreaux à la porte d'un cachot*. Celui qui est debout, l'œil fixe, les bras croisés, adossé à la porte du condamné à mort et attendant sa proie, représente à lui seul le génie féroce des peuples orientaux, leur croyance à la fatalité, leur goût pour les spectacles de sang, et leur mépris souverain pour la mort, donnée ou reçue. Mais le *Supplice des Crochets* est une incomparable image de la barbarie musulmane. Sur une place accablée de soleil, s'entasse une multitude de femmes et d'enfants qui se ferait fouler aux pieds des chevaux plutôt que de ne pas voir supplicier ces êtres humains, qu'on précipite du haut d'un rempart pour que leurs corps, s'accrochant çà et là aux pointes de fer scellées dans le mur, tombent en lambeaux hideux sur le pavé de la place. Jamais Decamps n'a poussé plus loin l'énergie de l'imitation matérielle, l'intensité de la lumière, l'accent des figures.

Un autre côté de son talent, et qui plaisait au public parisien, c'était l'ironie. Au commencement de sa carrière, il s'était essayé à la caricature politique, et il n'y avait montré qu'une âpreté sans mesure, sans esprit, et des qualités mimiques et pittoresques, mais dépourvues de cette dose d'atticisme qui est indispensable là où le crayon empiète sur la plume. Charles X y était représenté grossièrement dans les plus viles postures, et la liberté y figurait comme une jeune paysanne en sabots, tenue en lisière par le nouveau roi… Tout cela n'était pas du meilleur goût et Decamps dut bien vite abandonner un genre de satire où il n'était que brutal. Il eut plus de succès dans la mise en scène des singes. Les membres du jury de peinture ayant refusé quelques toiles de Decamps, celui-ci traduisit ses juges au tribunal des rieurs : il peignit les *Singes experts*. Ils sont trois, des plus capables, devant un paysage historique. Si leur queue ne les trahissait point, on les prendrait pour des personnages humains, tant est vraisemblable leur physionomie de connaisseurs profonds qui ont usé leurs yeux à voir des peintures et qui en sont maintenant aux subtilités de la loupe. La pose de l'un, le geste de l'autre, l'humble contenance du *groom* en bottes à revers, qui attend la décision suprême en tenant le riflard traditionnel du président, tout est plein cette fois de bonne malice, et comme pour mieux se venger, l'artiste s'était surpassé dans l'exécution. Il avait peint d'une touche exquise, aussi bien qu'aurait pu le faire un Hollandais de pur sang, les habits surannés de ces messieurs, leurs chapeaux déformés par la méditation, leur poil grisonnant sous le faux-col et les accessoires

de l'appartement, tels que le vieux fauteuil, les bouteilles d'huile grasse, le pot de vernis à retoucher; mais le président du jury, celui qui, assis sur le velours d'Utrecht, se gratte le cou-de-pied, du bout de sa patte, tout en regardant à la loupe les finesses du tableau, celui-là est un chef-d'œuvre d'expression comique, un morceau que Chardin eût certainement envié... Cependant le jury prit sa revanche, il reçut les *Singes experts*, et il eut le bon goût de leur faire donner au Salon une place d'honneur.

Dans sa lettre à M. Véron, Decamps veut faire entendre qu'il n'a pas dit en peinture son dernier mot; qu'il était né aussi bien qu'un autre pour le grand art, et que s'il n'a été qu'un peintre de genre, c'est la faute du



SANCHO

gouvernement et celle des amateurs... « Je demeurai claquemuré dans mon atelier, puisque nul ne prenait l'initiative de m'en ouvrir les portes; et malgré ma répugnance primitive, je fus condamné au tableau de chevalet à perpétuité. Je vis avec chagrin tous mes confrères chargés successivement de quelque travail sur place. Là était mon lot, là était mon aptitude; pour moi, un tableau à effet était un tableau fait; un tableau de chevalet ne l'est jamais. Et pourtant je forçai ma nature. Sans doute les chétives productions qu'enfantait mon génie étaient peu propres à donner de mon imagination une idée bien relevée. Je le sentais, et je donnai le jour, en diverses fois, à de grands dessins et compositions, mais ce fut en vain. — On me demanda un tableau de chevalet, alors que j'en avais par dessus la tête. Je l'entrepris néanmoins, mais avec amertume, et j'allais, après un long laps de temps, y mettre la dernière main, lorsque le mal affreux sous lequel je succombe vint anéantir mes espérances... J'exposai il y a une dizaine d'années une série de dessins vivement exécutés et par des procédés divers, l'*Histoire de Samson*. J'espérais démontrer que j'étais

susceptible de développements. Ces compositions, très-diversifiées de contexture et d'effets, présentaient cependant un ensemble homogène dans sa variété, difficulté vaincue qui passa parfaitement inaperçue. Les dessins furent fort loués, sans doute, au-delà même de leur mérite, certainement; un amateur distingué (M. Benjamin Delessert) me les acheta généreusement; mais ni l'État, ni aucun de nos Mécènes opulents n'eurent l'idée de me demander un travail en ce genre. Et pourtant l'esprit d'invention ne me manquait pas, et j'aurais autrefois tiré parti de l'idée la plus saugrenue, si l'on m'eût accordé une salle quelconque... »

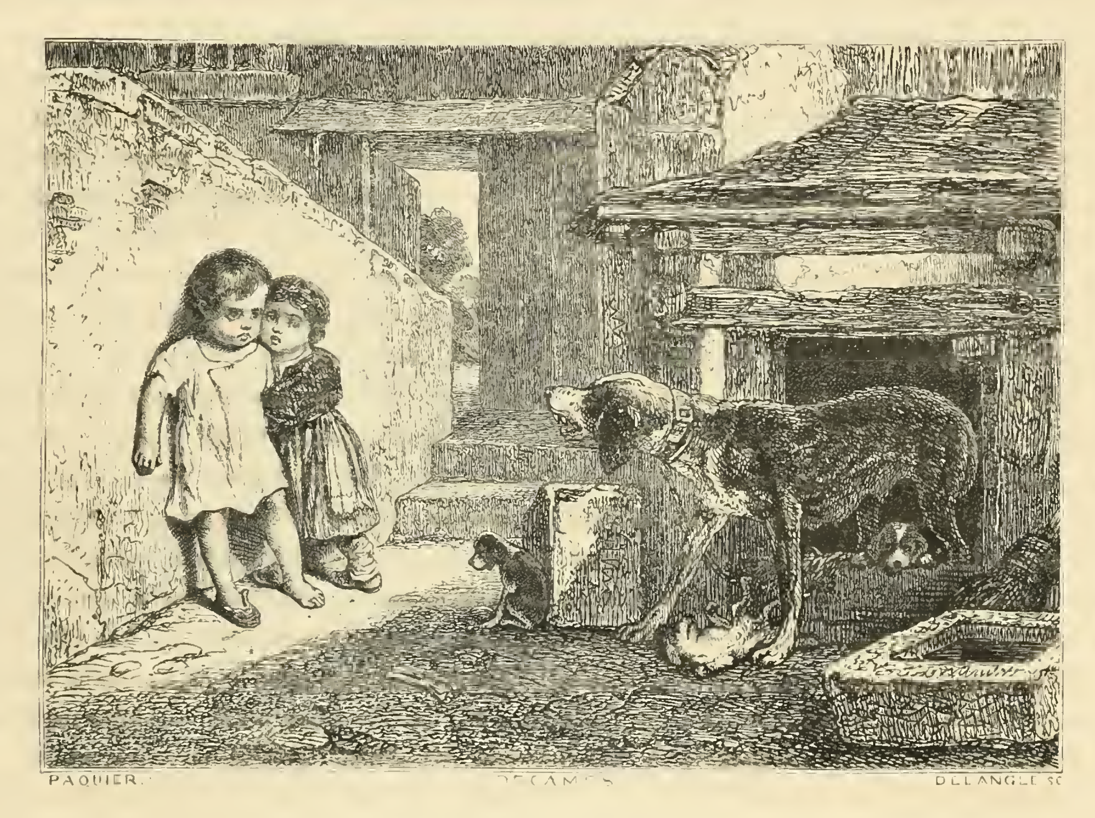
Les artistes sont tous les mêmes; ils défendent leur côté faible et cela est du reste bien naturel; mais il est juste de dire, en ce qui touche Decamps, que rien ne l'eût empêché de s'élever de lui-même à la grande peinture, s'il l'avait voulu, s'il avait senti en lui la force et l'éducation nécessaires. Mais il est temps d'en venir à l'examen de cette *Histoire de Samson* qui fut le suprême effort de l'artiste pour justifier ses prétentions à la peinture murale; aussi bien, la sensation que produisit cette suite de dessins en couleur est une de celles qu'on ne peut oublier quand on s'intéresse aux choses d'art.

Imaginez une vieille maison perdue dans la forêt de Compiègne, sur la lisière d'une avenue non fréquentée où poussent de hautes herbes. Cette maison tient lieu d'auberge aux braconniers et aux bûcherons. Il n'y entre que des physionomies hâlées, des vagabonds, des *Bas-de-Cuir;* mais la maison est si naturellement silencieuse qu'on n'y entend d'autre bruit que le souffle du vent qui passe, ou le cri des oiseaux de proie, ou, par intervalle, la détonation éloignée d'un coup de fusil. C'est là, dans cette hôtellerie sauvage, que Decamps s'était installé avec ses crayons, son humeur noire et sa poésie. C'est au milieu de cette nature agreste, servant de cadre à sa vie solitaire, qu'il conçut et exécuta les étonnants dessins qui représentent l'*Histoire de Samson.*

Ainsi vivant, et l'âme ouverte aux inspirations que doivent si facilement procurer la solitude et ce poétique entourage de forêts, Decamps put se plonger tout à son aise dans le monde intérieur de ses pensées, revoir dans ses portefeuilles et dans ses souvenirs les lieux jadis parcourus, et voyager encore dans ces contrées de la mémoire que la distance grandit toujours, que la passion colore, et que nous voyons si volontiers à travers les émotions intimes de l'heure présente. De ses pèlerinages en Asie-Mineure, Decamps avait rapporté de fortes impressions, d'ineffaçables couleurs, des paysages et des ciels nouveaux, des silhouettes bizarres et frappantes, inconnues parmi nous, des figures graves, basanées, d'un caractère biblique, d'un style fier. Depuis quinze ans environ, ces impressions ne s'étaient pas affaiblies, ses couleurs avaient conservé tout leur éclat, et le soleil de l'Orient était encore sur la palette du peintre ce qu'il était au jour où il nous le fit voir dans toute l'intensité de sa chaleur et de sa lumière. Du fusain, du lavis, de la gouache, quelques rehauts de pastel lui suffirent pour achever une série de dessins qui ont autant de consistance, de profondeur et de charme qu'une peinture à l'huile. Sur les neuf dessins qui composent symétriquement la série, il y en a trois principaux, deux fois plus grands que les autres, mais placés à des distances égales pour répondre à une certaine symétrie dont nos regards sont avides et qui est un charme de plus dans cette composition compliquée et savante. La méthode de l'arrangement se mêlant ainsi à l'impétuosité des conceptions. introduit dans l'histoire de Samson une heureuse clarté, une diversité pittoresque et forme pour ainsi dire une cadence dans le mouvement général de cette longue frise.

Il nous souvient de l'effet que produisirent au Salon de 1845 ces dessins superbes. Bien qu'ils fussent exposés dans la salle des Sept Cheminées, consacrée depuis aux chefs-d'œuvre de l'école française, et qu'ils fussent ainsi séparés de la grande galerie où se porte naturellement la foule, l'ascendant des artistes avait entraîné les visiteurs dans cette salle délabrée et ordinairement déserte, de sorte qu'elle était pleine de monde. Et il faut croire que l'originalité de Decamps était bien saillante, car elle frappait tous les yeux. Le premier venu en était averti aussi bien que le plus expert, et, en dépit de la hiérarchie des dimensions, la multitude se pressait devant les dessins de Decamps, qu'elle prenait pour des tableaux. Celui-là même qui n'était pas dans le secret de leur singulière beauté, écoutait les propos des gens de l'art, et cherchait à s'expliquer son étonnement.

Certes, c'est une histoire bien rebattue et bien usée que celle de Samson en lutte avec les Philistins; et pourtant, avec ces vieilles données que du reste Verdier avait déjà exploitées, Decamps sut créer une œuvre qui avait la saveur de l'étrangeté, le piquant de l'imprévu, ou du moins tout l'intérêt d'un récit qu'on aurait depuis longtemps oublié. Et s'il attirait si puissamment l'attention de la foule, à laquelle on suppose des préférences pour les exploits de la force, ce n'était pas qu'il eût choisi tout exprès des formes outrées, car son héros n'a rien d'extraordinaire dans sa stature. Il n'a ni les muscles très-prononcés, ni un cou de taureau, ni des épaules impossibles; ce n'est point l'Hercule de la mythologie, étalant des formes athlétiques sous un petit crâne; au contraire, c'est un jeune homme d'une apparence naïve et simple, mais que l'esprit de Dieu a visité, et qui fait aisément des prodiges, sans contraction violente, sans effort. Le luxe



PAQUIER. DECAMPS. DELANGLE SC.

LA DÉFENSE NATURELLE.

de la musculature n'est donc pas ce que l'on y regarde de ses grands yeux. Le peintre est, cette fois, le véritable héros de son œuvre; les effets de son crayon sont aussi éclatants, aussi sensibles que les miracles dont les Philistins furent victimes, et le Samson de ces tableaux, c'est Decamps lui-même.

Le premier dessin, où est représentée l'apparition de l'ange à Manué, est certainement un des moins remarquables de la série, et cependant rien que les terrains et les fonds de ciel trahissent déjà le maître. L'espèce de rude gaucherie avec laquelle sont ajustées les figures, particulièrement celle de l'ange, qui va disparaître dans un tourbillon de fumée, n'est pas un défaut vulgaire; et quant à la nature au sein de laquelle doit se passer le long drame de la vie de Samson, l'artiste nous la montre comme il l'a vue, comprise et interprétée, lui à qui est si familière la poésie de l'Orient. Ainsi, dès le début, le lieu de la scène est parfaitement décrit. On s'y trouve, on en touche du doigt les terrains brûlés, fendus et rigides; les arbustes tourmentés, les pierres chaudes, et l'on est aussitôt transporté sous le ciel qui éclaira les contrées de la Bible. Mais ce n'est rien encore auprès du second tableau, où se déploie une magnificence de paysage comparable à ce que Nicolas

Poussin et le Guaspre ont inventé de plus héroïque. Sur un fond de montagnes dont les profils fantastiques sont accusés par de longues traînées de lumière sillonnant un ciel noir, on voit se détacher çà et là comme des chevelures de flammes. C'est l'incendie qu'ont allumé dans le pays des Philistins les trois cents renards que Samson y fit courir après leur avoir attaché des flambeaux à la queue. A gauche, sur le devant, le fils de Manué, tranquillement assis sur une pierre, contemple les moissons en feu, les troupeaux en fuite et sourit à sa vengeance, que semble favoriser la tempête. Au premier plan, dans l'ombre que forme un pli de terrain, repoussoir vigoureux du paysage, on distingue deux ou trois de ces torches vivantes, quadrupèdes enflammés, aussi épouvantés eux-mêmes que les Philistins.

Si l'énergie du contraste exigeait ici une brutale opposition de blanc et de noir, peut-être y aurait-il eu plus de mérite à obtenir cet effet sans prendre un parti aussi violent, aussi tranché. Mais, du reste, la transparence ne fait pas toujours défaut à Decamps. Ainsi le troisième dessin en est un modèle. C'est un effet de nuit, et, au premier coup-d'œil, tout semble, comme dans la nature, se confondre en une même teinte opaque et noire; mais peu à peu, à l'indécise clarté de la lune, on distingue les divers plans, on retrouve les masses et le regard s'accoutume aux timides reflets qui donnent à la campagne un insensible modelé. Deux objets se découpent sur la vague lueur du ciel : ce sont les solides remparts de Gaza, où veille l'ombre d'une sentinelle immobile, et une petite figure de Samson emportant sur son dos les portes de la ville avec leurs poteaux et leurs ferrures. Ce dessin est admirable par la façon dont la lumière y est conduite, assourdie et ménagée.

Dans la quatrième composition, le héros des Juifs est représenté au moment où il saisit un lion et l'étrangle comme il ferait d'un chevreau. Je ne sais où Decamps a trouvé ce beau modèle, ces bras souples et nerveux, cette tête fine et forte, ces cuisses élastiques, ce beau corps qu'on prendrait pour une statue romaine en mouvement; mais je sais bien que les coryphées de l'Académie n'ont guère mieux dessiné une rotule, mieux emmanché une épaule, mieux attaché un poignet; et tout cela pourtant ne trahit ni prétention ni pénible effort; la figure est à la fois jetée comme une improvisation et sévère comme une étude longuement travaillée. La volonté et l'inspiration s'y combinent de manière à dissimuler cette fois l'apparence de la peine, mais non celle de l'amour dont le peintre était possédé pour son œuvre. Et puis, quels beaux fonds! quelle majesté dans le paysage! Comme l'aspect de cette nature tourmentée accompagne et continue bien le mouvement de la figure!... A mesure qu'il avance, l'artiste perfectionne son ouvrage; il se laisse entraîner peu à peu à le colorer de pastel; il l'éclaire, il le réchauffe, il entre plus avant dans son sujet et le tient plus ferme. Dans le dessin où il nous montre Samson tuant les Philistins avec une mâchoire d'âne, la figure du héros n'est cependant pas irréprochable. Le modelé en est incertain, insuffisant et faible en quelques endroits. Le vainqueur, toutefois, ne manque pas d'élan, et quoique ses ennemis paraissent plus musculeux que lui-même, il est clair qu'il va les terrasser avec une vigueur irrésistible, fortifié qu'il est par l'esprit du Seigneur. Du reste, tout est admirable dans ce tableau éclatant de lumière : les guerriers que Samson foule aux pieds, celui qu'il soulève et manie d'une seule main, ceux qui vont périr sous le coup de la terrible mâchoire sont autant de belles études dont on peut admirer non seulement la pantomime, mais la charpente robuste, indiquée par un dessin abrégé et par de fiers raccourcis. Pour moi, ce qui m'enchante surtout, ce sont les figures des Philistins qui fuient la colère de Samson. Mes yeux sont étonnés et ravis tout ensemble de voir les contrées de la Sainte Écriture traversées par des cavaliers antiques. Le mélange inattendu des antiquités juive et grecque n'a rien ici de choquant, et cette réminiscence de la beauté païenne, si habilement introduite dans l'histoire sacrée, lui imprime un caractère plus humain, lui donne un aspect saisissant et nouveau, si bien qu'on n'a que du plaisir à voir courir les chevaux fringants du Parthénon, qui sont, après tout, des chevaux syriens, sur cette terre de Palestine travaillée par les miracles de la Bible.

Voici maintenant un précieux effet de clair-obscur. Dans une chambre fermée où le jour ne pénètre qu'à travers les arabesques d'un store asiatique, la courtisane Dalila, nonchalamment couchée sur un lit de repos, laisse deviner ses hanches voluptueuses sous les plis nombreux de sa robe fine et souple. A côté d'elle est Samson, qui, entendant les cris de joie que poussent au dehors les Philistins, rompt les cordes

nerves dont on l'avait garrotté, comme on romprait un fil, et, agitant sa redoutable chevelure, s'apprête au combat. Le défaut qu'on a remarqué dans le dessin des deux bras me paraît incontestable; le raccourci en est fait certainement de mémoire, en l'absence de la nature; mais la beauté de ce morceau



LE CHENIL (Collection du baron Michel de Trétaigne).

est tout entière dans le jeu du clair-obscur. La plus vive lumière, amortie elle-même par le store, va frapper le pavé de la chambre, et de là elle envoie aux murailles des reflets tranquilles dont la douceur est charmante, dont la transparence est merveilleuse; et quand on pense que c'est avec un fusain grossier, avec la pâte d'un crayon vulgaire et friable, que sont obtenus ces effets délicats, ces dégradations infiniment habiles, on ne peut assez vanter un talent qui se joue ainsi des obstacles, qui assouplit, qui enrichit, en

les mêlant, les procédés les plus ingrats, les soumet à son caprice, et en fait un instrument docile pour tout exprimer, tout accuser et tout rendre.

Il nous reste à décrire les trois derniers dessins, qui sont les plus étonnants de la série. Un palais d'architecture massive, offrant des pilastres en saillie, d'un ordre austère, sert de fond à la scène où Samson est représenté captif, rasé, à moitié nu, les mains enchaînées derrière le dos, traîné par une soldatesque brutale. Force et naïveté de la pantomime, justesse du contour, connaissance profonde du costume, tournure antique de l'ajustement, caractère des figures, tout ici est digne d'éloges, tout est plein de style et d'accent; *cependant* ce n'est en apparence que la simple nature; tout est d'un grand goût, ou plutôt d'un goût superbe et farouche, et *cependant* l'on dirait un épisode de la vie ordinaire : tout est vrai, mais d'une réalité ennoblie, rehaussée par le sentiment du peintre, ou pour dire mieux, par son humeur. Les soldats sont grossiers, mais non pas communs, et la distinction de l'artiste triomphe de la trivialité même de son sujet, de la laideur forcée de ses personnages. Que dis-je? Cette distinction se retrouve avec bonheur dans la figure de la courtisane, qu'on aperçoit, blonde et belle, à une fenêtre du palais, figure gracieuse qui livre aux caresses de l'air sa blanche poitrine et la finesse de ses carnations, tandis que son regard indifférent s'attache à l'amant qu'elle a trahi, en vendant sa conscience comme elle avait vendu son amour. Decamps ajoute encore à cette composition le prestige d'une coloration très-vive, mais très-bien assortie. Ainsi le rouge violent de la tunique du héros est rappelé adroitement partout, dans les draperies, sur le casque d'un des soldats, dans les chairs briquetées, dans les terrains brûlants, et jusque sur les murs du palais.

Les femmes, il faut en convenir, jouent un assez vilain rôle dans la Bible; elles y apparaissent presque toujours comme la personnification du génie du mal; elles interviennent pour tromper, trahir, assassiner, vendre ou se vendre. Mais Decamps n'a pas fait la Bible; il s'est contenté de la lire. Il a compris ce qu'il y avait d'humain dans cette poésie primitive, et, en y adaptant certains souvenirs de la tradition païenne, il semble avoir voulu confondre à dessein dans une même signification toutes les épopées antiques, et en avoir trouvé le vrai sens, le sens de l'humanité. C'est constamment la mise en scène de l'homme avec ses passions, son amour, son courage et son éternelle faiblesse et sa grandeur. L'Odyssée comme la Bible, les livres sacrés comme les profanes, toutes les poésies ont brodé sur cette trame commune qui est le fond même de notre nature, trame inépuisable, toujours la même et toujours nouvelle, qui, semblable à la toile de Pénélope, ne s'achèvera jamais.

Une fois que le ciseau de la courtisane eut fait tomber la chevelure de Samson, les Philistins l'ayant enchaîné, lui crevèrent les yeux et l'attelèrent à la meule d'un moulin dans une sombre prison. Désormais silencieux et docile, le Nazaréen va tourner la meule comme un cheval aveugle, et ses ennemis iront le voir, le railler tout à leur aise à travers les barreaux de sa prison. Une lumière douteuse, un jour de souffrance éclaire ce tableau. Le rayon tombe obliquement sur la robuste figure du captif, qui pousse sa meule d'un bras vigoureux, méditant sans doute quelque dernière vengeance. Le même rayon accuse la silhouette d'un geôlier impassible, dont le profil busqué me rappelle le Judas de Léonard de Vinci. Le reste du tableau est plongé dans une obscurité sinistre, et cependant l'on distingue dans la pénombre les figures cramponnées aux barreaux des autres ouvertures de la prison. Les murailles sont d'une solidité incroyable, on y sent la dureté de la pierre, le crépi lézardé, l'humidité du plâtre, le salpêtre. C'est le dernier mot de l'exécution purement matérielle. Quant à la lumière, elle produit ici un effet à la Rembrandt, elle traverse une atmosphère lourde, elle glisse le long des murs, rampe sur le sol, accuse franchement la figure principale, réveille un peu plus loin une draperie rouge, puis va s'éteindre insensiblement dans la prison pour s'y confondre avec la nuit.

De ce tranquille spectacle nous passons au dénoûment du drame, et cette fois le génie du peintre éclate en plein soleil. Nous sommes invités à un festin splendide par lequel les Philistins vont célébrer leur victoire. Les femmes sont couronnées de fleurs, les amphores se vident, les coupes s'emplissent... Mais que dis-je? tout s'ébranle, tout chancelle, tout va s'écrouler. Les piliers se disjoignent de toutes parts, les murailles craquent, les architraves penchent, les corniches se renversent; l'édifice entier tremble et

s'ébranle des fondements jusqu'au faîte; et pendant qu'une grappe de femmes échevelées tombe pêle-mêle, la tête en bas, des étages supérieurs, la foule des convives, hommes, enfants et mères, se précipite aux portes et s'y heurte et s'y presse avec la rage de la peur. Un serviteur se sauve d'un seul bond et ne tient déjà plus au cadre. Tout le tableau pousse un grand cri; et résigné à la mort, l'Hercule aveugle, le lion qui a retrouvé sa force avec sa crinière, attend le palais qu'il a secoué de ses bras étendus, et qui va l'écraser. Non, je ne crois pas qu'avec un peu de fusain et deux crayons, on soit jamais arrivé à de pareils effets, à tant de lumière, à tant de vigueur. Et quel caractère dans la plupart des figures! Quelle architecture aussi, et comme il faut qu'on sache construire un palais pour savoir si bien le démolir!

Nous avons dit longuement les singulières beautés de l'*Histoire de Samson*, et l'originalité du peintre nous a séduit et entraîné. Maintenant faut-il conclure de notre admiration que Decamps avait en lui l'étoffe de ce qu'on nomme, dans le langage classique, un peintre d'histoire? En savait-il assez pour produire autre chose que ce qu'il a produit? Non. Il ne possédait pas suffisamment le grand côté du dessin, la science du nu, le modelé, c'est-à-dire le sentiment des plans dans les chairs et l'art de simplifier, qui est le style. Il dessinait fièrement une silhouette, mais il négligeait ou il escamotait les milieux. En fait de draperie, il ne connaissait que les variétés du costume local, romain, grec ou turc, et l'arrangement pittoresque des friperies orientales remplaçait chez lui cet art de draper qui n'appartient qu'aux grands maîtres. Convenons toutefois que personne ne sut donner une pareille tournure à des haillons, ni comme lui intéresser l'œil à des chiffons misérables en les dorant de soleil, en leur prêtant par les jeux de la lumière et de l'ombre, je ne sais quel étonnant aspect, en rehaussant enfin la pauvreté de la guenille par la richesse du ton... Mais, pour en revenir au regret que l'artiste exprime si vivement, de n'avoir jamais eu l'occasion de se montrer dans la grande peinture, il est juste de dire que c'est là une illusion de son orgueil. Decamps, quoi qu'il en dise, s'est manifesté tout entier.

En lui, le panthéisme moderne a trouvé son peintre. Pour lui, l'idéal est partout, dans les champs, dans les bois, dans la solitude des ravins, dans la tristesse du misérable lichen qui pousse sur les rochers. C'est au sein de la nature qu'il poursuit la divinité mystérieuse, le dieu visible et caché. S'il aperçoit à l'horizon de grands arbres tourmentés par le vent, c'est l'âme du monde qu'il croit deviner dans le souffle de la tempête. Ah! cet apparent matérialisme a bien aussi sa grandeur, et il faut avouer que l'art trouve son compte dans ces croyances, ou pour mieux dire dans ces instincts de l'esprit qui permettent à la forme de vivre, à la couleur de briller, au soleil de luire. Il me souvient, par exemple, de la poésie profonde, du fonds de mélancolie sublime qu'il y avait dans un certain tableau de Decamps, le *Retour du berger*, et qui fut exposé au même Salon que la *Sainte Monique* d'Ary Scheffer. On y voit une campagne opprimée par un ciel pluvieux et presque tout entière dans l'ombre. Des lueurs blafardes qui se sont glissées entre deux nuages viennent accuser les premiers plans et faire valoir les rugosités de quelques plantes, les aspérités du terrain et d'énormes pierres dont l'exécution est granitique. Au milieu de la toile est le héros : c'est un pâtre en guenilles; mais ses haillons sont dorés et plus beaux que des habits de roi; sous le chapeau rabattu qui lui cache à demi le visage, il est si sauvage, si fier et si triste qu'avec son manteau de pourpre et sa houlette, on le prendrait pour le monarque soucieux de la nature. Son ministre est le chien primitif, le chien noir qui du haut d'un tertre surveille le troupeau. A gauche, s'élève une colline couverte de bouquets d'arbres qui indiquent le commencement d'une forêt, et, tout au fond, une longue traînée de lumière marque l'horizon. Quant au faire du peintre, jamais il ne fut plus âpre, plus rustique, plus épais. On croit y retrouver le pinceau de Ribera en même temps que l'humeur farouche de Salvator; et pourtant ce n'est ni Salvator, ni Ribera, c'est Decamps que vous nommez aussitôt, et Dieu merci! il était bien inutile qu'il écrivît son nom sur la pierre : de tels rochers disent assez qui les a peints.

Telle que la pratiquait Decamps, la peinture était une véritable alchimie dont il cachait avec le plus grand soin les ingrédients et les secrets. Avant que son tableau fût terminé, les tons avaient subi d'innombrables altérations; les dessous avaient disparu vingt fois et vingt fois reparu : à force de passer par des mélanges, par de continuelles transmutations, sa couleur devenait sale, opaque, fatiguée, en restant, il est vrai, mordorée et intense. Je me figure l'atelier de Decamps comme un laboratoire où il s'enfermait

pour travailler secrètement ses drogues selon sa fantaisie. Je crois le voir après une légère ébauche de son tableau, donner hardiment une seconde couche sous laquelle il retrouve l'intention première ou la laisse endormie et voilée, suivant qu'elle doit appeler l'attention ou demeurer dans le mystère. Puis il recommence et recommence encore cette cuisine savante, ce prodigieux pot-pourri de couleurs, jusqu'à ce que, n'ayant plus devant lui qu'un vigoureux empâtement, il s'occupe à y chercher les formes, à y sculpter les contours, en profitant de tous les bonheurs que donne en pareil cas le hasard. Cette fureur d'empâtement va quelquefois si loin, que dans le *Souvenir de Turquie*, où les figures d'enfants étaient si gracieuses, la mare devient un corps solide, et les canards eux-mêmes ont l'air de fragments détachés de la muraille. Il en est ainsi dans le *Retour du berger* : le luisant de l'eau y est exprimé sans façon, sans nuance, de la même pâte que le berger, les arbres et les moutons.

Sous ce rapport, l'influence de Decamps a été considérable, mais moins dangereuse qu'on ne l'aurait pensé; car il faut dire que parmi les imitateurs, aucun n'a songé, comme il arrive si souvent, à exagérer l'original. Les recherches et les trouvailles du peintre dans le domaine du procédé pur, les effets nouveaux et curieux qu'il en tirait ont donné du souci à ses confrères sans toutefois entraîner personne à l'excès du matérialisme où lui-même il était tombé. Il me souvient à ce propos de ce que nous racontait, à Paul Chenavard et à moi, un artiste que l'on croyait né pour la grande peinture et qui mourut avant l'heure, Papety. Constamment, il avait été préoccupé des pratiques mystérieuses de Decamps. Aussi n'eut-il pas de cesse qu'il n'eût pénétré dans l'intimité de notre alchimiste. Lié avec Decamps, il vivait avec lui dans les plus étroites relations; mais jamais encore il n'avait pu rien découvrir de sa manœuvre, lorsqu'un jour qu'il rôdait au fond de l'atelier, je dirais mieux, du laboratoire de son ami, il trouva au milieu d'un fouillis de pinceaux, de crayons et de couleurs... un morceau de lard!... « Voilà, se dit-il, un fragment du pot-aux-roses. » De retour chez lui, il prit un morceau de lard, et devinant, après réflexion, pour quel usage Decamps s'en était servi, il en frotta une feuille de ce gros papier sur lequel on peint à l'aquarelle. Le corps gras ayant recouvert toutes les aspérités du papier, sans pénétrer dans le sillon des filigranes, et le lavis ayant à son tour rempli les creux du papier sans pouvoir mordre la superficie, le peintre fit sur-le-champ une de ces étonnantes aquarelles qui ont la consistance d'une peinture à l'huile et où Decamps savait exprimer si bien le crépi des vieilles murailles, l'aspect rugueux des pierres brutes, et les terrains et les écorces. Depuis ce jour, Papety fit des dessins à la Decamps lorsqu'il voulut : il le disait, du moins, et on peut l'en croire, car c'était, lui aussi, un praticien consommé.

De même qu'il ne laissait voir à personne sa manière de peindre, Decamps ne laissait guère pénétrer dans sa manière de vivre. Il avait peu d'amis, très-peu d'intimes. Il voyait de temps à autre quelques amateurs qui adoraient ses ouvrages, le baron d'Ivry, le docteur Véron, MM. Paul Périer, Joseph Fau, le marquis Maison, fils du maréchal, lord Seymour. Dans ses dernières années, Godefroy Jadin était son compagnon le plus assidu. S'il cachait sa vie, c'était à la fois par un reste d'humeur sauvage et par un fonds de philosophie. Bien que j'eusse été lié avec son frère Alexandre, qui mourut avant lui, je n'ai connu le peintre qu'en 1850. C'était à un petit déjeuner d'artistes où étaient venus Diaz et Jules Dupré. Decamps, que j'avais cru farouche et robuste, me parut un homme entier et franc, mais sans rudesse. Je le trouvai chétif, diminué, affaibli; une maladie cruelle le minait déjà, l'insomnie. Nerveux et surexcité par son mal, il devait être capable de violence. Ce qu'il y avait de plus saillant dans sa conversation, c'était un sens droit et honnête, et il n'était rude que pour la déloyauté. Il aimait chez les autres une qualité qu'il possédait lui-même au plus haut degré, la rectitude du jugement, ce qu'il appelait *la jugeotte;* et cet artiste mystérieux qui mit tant de roueries dans sa peinture, tant de *ficelles,* haïssait les petites manœuvres de la vie; il était simple et serait rentré sous terre plutôt que de jouer le rôle d'un courtisan.

Depuis qu'il avait fait le voyage d'Italie, où il avait connu M. Ingres, alors directeur de l'École de Rome, ses opinions en peinture s'étaient beaucoup modifiées. Il avait subi l'ascendant naturel du maître, et il en était troublé. Au contact d'un artiste supérieur qui était sûr de ses principes et de lui-même, Decamps avait senti amèrement l'insuffisance de son éducation première, et tout ce qui lui manquait pour s'élever au-dessus



JOSUÉ ARRÊTANT LE SOLEIL

de l'art anecdotique et familier. Rien de plus précieux pour la critique et pour les peintres que d'entendre un artiste de sa trempe s'exprimer librement sur la peinture, sur David, sur M. Ingres. « J'essayai divers genres, marchant à tâtons, chancelant, sans direction, sans théorie, semblable enfin à un navigateur sans boussole. Sorti par ricochet de l'école de David, je me trouvai nu et désarmé ; car, malgré les puissantes et incontestables facultés de ce peintre, l'absence de toute observation sérieuse, le mépris et l'oubli de toute tradition, fermaient l'avenir à ses errements. « Voyez la nature ! voyez l'antique ! » Formule de l'enseignement d'alors, que le moindre examen réduit presque aux proportions d'une niaiserie. S'il ne s'agit que d'ouvrir les yeux, le premier rustre le peut faire ; les chiens aussi voient. L'œil, sans doute, est l'alambic dont le cerveau est le récipient ; mais il faut savoir s'en servir ; nul n'est chimiste pour posséder des cornues. Il faut apprendre à voir ! Là est la théorie, là est aussi le titre glorieux de M. Ingres à l'admiration et à la reconnaissance des vrais artistes : il a bien vu et montré ce qu'il est important de voir. Son enseignement est tellement et si rigoureusement vrai, que les organisations les plus disparates y doivent trouver leur compte. Son principe est si radicalement fondamental et générateur, qu'on l'a vu poindre successivement dans les œuvres de ses plus violents détracteurs, tant il est certain que toute verité surnage ! — J'ai toujours amèrement regretté de n'avoir pu, en temps convenable, profiter de ses précieuses leçons. Je compris et devinai presque la puissance de son moyen ; mais il était trop tard déjà, et, mes yeux à peine ouverts à la lumière... ce mal affreux sous lequel je succombe m'est venu terrasser.

« Dans l'enseignement toute théorie a une valeur, si elle émane d'un esprit juste : c'est le bâton de l'aveugle. L'absence de tout principe est seule un mal. Chaque maître part d'un point théorique, et Rembrandt fut peut-être le seul artiste qui sut formuler du premier coup sa théorie et sa pratique sans aucun appui ; aussi pour n'en être pas le plus grand, doit-il être considéré comme le plus extraordinaire des peintres.

« Sans me mettre au niveau de cet excellent artiste, j'eus le sort de Barye. Ce génie piquant et original, aux aptitudes et études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde, se trouva heureux de pouvoir formuler ses idées dans les maigres proportions d'un surtout d'un usage impossible ; et finalement, il est triste de constater qu'un talent qui, seul peut-être, eût pu doter son pays d'un monument vraiment original, se vit réduit à la fabrication de serre-papiers. — Quant à moi, j'ai la conviction que la nécessité où je me suis trouvé de ne produire que des tableaux de chevalet m'a totalement détourné de ma voie naturelle. « Nous n'avons rien fait pour vous, me disait naïvement, en 1839, un directeur alors « fort influent, parce que, le public aimant et appréciant vos ouvrages, vous n'aviez nul besoin de nous. » Après une pareille déclaration, que faire ? sinon prendre son chapeau, saluer et disparaître : c'est ce que j'ai fait. — Le mot de l'énigme est qu'il fallait demander, solliciter, se faire appuyer, toutes manœuvres pour lesquelles je n'avais nulle aptitude, non par orgueil, comme on pourrait le supposer, mais par une sorte de honte et de répugnance tout à fait insurmontables.

« La seule particularité que je puisse citer qui me soit personnelle, c'est de n'avoir jamais (dans l'acception la plus rigoureuse du mot) copié un pouce carré de peinture quelconque, non de parti pris, mais par suite d'un vague instinct de répulsion tout à fait incompréhensible : car j'aimais la peinture pardessus toute chose, et je me reprochais souvent cette lacune de mes études. J'ai toujours pris le plus grand plaisir à considérer toute peinture ; et celle-là devait être bien mauvaise où je ne trouvais pas quelque chose qui me plût. Cette passion des tableaux me donnait seule le goût du travail : car, Monsieur, je suis né paresseux ; et il m'a fallu, je vous jure, le désir bien grand de vous obliger pour m'en avoir fait écrire aussi long. Je n'ai d'ailleurs jamais rien tant redouté qu'une plume : cela se voit bien à la manière chancelante dont je m'en sers. »

Lorsqu'il écrivit cette lettre, Decamps était découragé, abattu, malade, et il y avait quelque chose de forcé dans ses plaisanteries. L'ironie qui lui était familière tournait à l'amertume. Des amis qui l'ont fréquenté alors ont donné sur cette époque de sa vie des renseignements précieux à notre collaborateur Paul Mantz, auquel nous les empruntons.

« Decamps avait alors de grandes tristesses : il se sentait malade ; sa main, agitée d'un tremblement nerveux, avait peine à conduire le pinceau au gré de sa volonté. Dès lors commença pour lui une période où le travail, devenu difficile, s'interrompait fatalement, et où un jour de labeur était suivi de semaines inactives. Il prit



LE PATRE

la résolution de renoncer à la peinture, et il quitta Paris à la fin d'avril 1853. On put assister à la vente de son atelier [1] ; ses tableaux achevés, ses ébauches, ses dessins, les costumes, les armes qu'il avait rapportés

[1] C'est à la vente faite par Decamps en 1852 que parut un de ses plus fiers morceaux : *Josué arrêtant le soleil*. A la même vente figurait un superbe fusain du même sujet. L'expert, M. Petit, ayant oublié de dire que ces morceaux étaient vendus séparément quoique décrits au catalogue sous le même numéro, l'adjudicataire, un de nos amateurs les plus renommés, prétendit

d'Orient, et jusqu'à ses instruments de travail, tout fut dispersé aux enchères dans cette vente qui eut la solennité d'un adieu. Decamps se retira alors dans une petite propriété qu'il venait d'acquérir aux environs d'Agen. Là, dans cette retraite du Veyrier où il retrouva un ciel qui lui rappelait l'Italie, il vécut d'une vie plutôt contemplative que laborieuse. C'est du Veyrier qu'il écrivit, en 1854, la fameuse lettre adressée à M. Véron. Et, on doit le remarquer, cette lettre fut, comme tel et tel de ses tableaux, une victoire de sa volonté. En proie au mal qui lui faisait de si mauvaises heures, Decamps a dû s'y prendre à deux fois pour venir à bout de ces quelques pages, qui, commencées le 20 octobre, ne furent achevées que le 15 novembre. Noter ce fait, c'est dire que pendant la première partie de son séjour au Veyrier, Decamps ne put entreprendre qu'un très-petit nombre de peintures.

« Il était encore dans le midi de la France lorsque s'ouvrit l'Exposition universelle de 1855. On sait quels succès y obtinrent ses ouvrages, et comment l'illustre maître fut au nombre des privilégiés qui se partagèrent les dix grandes médailles d'honneur. On se rappelle cette exposition qui réunissait soixante productions de Decamps, tableaux de chasse et d'animaux, scènes orientales, compositions bibliques, intérieurs familiers, paysages, aquarelles, dessins, tout un œuvre, tout un monde; ce ne fut pas un des moindres spectacles offerts à la curiosité de la foule. Un fait intéressant à redire, c'est que, lors du premier classement, tous les tableaux de Decamps avaient été rangés les uns à côté des autres; on s'aperçut alors que cette réunion d'œuvres faites à des moments si divers accusait une certaine monotonie de coloration; et des amitiés intelligentes étant intervenues, on imagina de mêler les Decamps avec les Théodore Rousseau, dont les forêts et les prairies vinrent ainsi rafraîchir, comme de vertes oasis, le désert torride où le peintre de l'Orient avait promené sa sévère fantaisie.

« Et ce fut la première fois peut-être qu'on put se rendre compte des qualités qui manquaient à Decamps, considéré comme coloriste. Ici, comme en toutes choses, il avait évidemment un parti pris. L'exactitude du ton local n'était pas au nombre de ses ambitions, et il ne saurait être rangé parmi ces peintres qui modifient le principe de leur coloris devant les spectacles changeants de la nature. Malgré la vivacité de quelques ciels d'un bleu pur, malgré l'éclat de quelques murailles blanches, la longue série des tableaux de Decamps se déroulait à l'Exposition universelle comme une ligne monotone qui passait du jaune d'ocre au brun clair, de la terre de Sienne au bitume, montant et descendant tour à tour l'échelle des tons chauds, roussis, torréfiés. C'est que Decamps a cherché l'unité dans l'emploi des analogues, et non l'harmonie dans les contrastes, choisissant ainsi le chemin le plus aisé et se rapprochant des adhérents de l'école rembranesque, qui, eux aussi, se sont bien moins inquiétés de la couleur propre des objets que de leur clair-obscur et de l'intensité du ton dans le jeu varié de la lumière et de l'ombre. Mais ici Decamps retrouve toute sa supériorité et il s'affirme comme un maître de la qualité la plus exquise. Coloriste secondaire, il est, qu'on me permette ce barbarisme, un *clair-obscuriste* de premier ordre; il peut tendre une main fraternelle aux magiciens d'Amsterdam et de Harlem. Il restera de Decamps tel intérieur de cour, tel dessous de porte, telle fenêtre entr'ouverte où l'on voit glisser la lumière diffuse, jouer le rayon, et où l'on peut surprendre, dans une demi-teinte d'une adorable transparence, le mystère du jour douteux, la poésie de l'ombre éclairée. »

La peinture de M. Ingres fut une des grandes admirations de Decamps, et rien ne l'irritait plus que d'entendre nier ou railler un peintre dont il aurait tant voulu « recevoir les précieuses leçons. » Un jour il était aller visiter une exposition de tableaux modernes qui se faisait au boulevard Bonne-Nouvelle, et il y avait amené avec lui une dame, à laquelle il parlait souvent de son admiration pour M. Ingres. Là se trouvait exposé un morceau du maître, l'*Entrée de Charles VIII à Milan,* qui appartenait, je crois, à

avoir, pour le prix d'adjudication, la peinture et le fusain. L'expert eut beau protester, le commissaire-priseur dut se conformer au règlement, qui dit que toute division doit être annoncée au moment où les objets à vendre séparément sont mis sur table : *dura lex, sed lex.* Decamps, irrité de ce qu'il considérait comme une injuste rigueur, peignit un second *Josué*, tout exprès pour enlever au possesseur du premier la satisfaction d'avoir un morceau unique. Cette variante est précisément celle dont nous donnons ici la gravure. L'original appartient à Mme Decamps.

M. de Pastoret. C'était un petit tableau très-finement touché, assez romantique, et dont tous les personnages, portant le costume du quinzième siècle, rappelaient les figurines si délicatement peintes sur le vélin de nos anciens manuscrits. « Eh quoi! dit Mme D.. , c'est là le peintre dont vous vantez toujours le style, la grande manière! » et elle ne put s'empêcher de rire en ajoutant : « Mais votre M. Ingres est un véritable Chinois! » Humilié et blessé dans ses prédilections d'artiste, Decamps ne répondit rien, et il continua de regarder les tableaux de l'exposition sans desserrer les dents. La visite faite, il fit avancer une voiture et conduisit immédiatement et silencieusement Mme D... au Musée du Luxembourg. Arrivés là, il chercha



LA SORTIE DE L'ÉCOLE.

du regard le portrait de Chérubini, et l'ayant aperçu, il courut mettre la main sur le nom de M. Ingres inscrit au bas du tableau. « Que pensez-vous de ce portrait? » dit-il à Mme D. . — « Il est tout à fait admirable! Quel beau vieillard! il semble poursuivre intérieurement les pensées que lui inspire la muse... » — « Eh bien! Madame, dit Decamps, il est de ce M. Ingres dont vous avez ri tout à l'heure. Vous vous souviendrez, j'espère, qu'un homme qui sait faire de pareilles œuvres n'est pas pour être appelé un *Chinois...* » Et là-dessus, Decamps termina brusquement sa promenade, paraissant un peu consolé d'avoir pris une si belle revanche.

Il ne faut pas s'y méprendre : un tel sentiment d'admiration n'était pas le produit de ces affinités secrètes qui rapprochent les extrêmes. Decamps admirait dans M. Ingres, non pas l'antipode de son génie, mais

au contraire ce qu'il avait lui-même cherché depuis qu'il tenait un fusain, et ce qu'il possédait en germe sans pouvoir le développer, faute d'une éducation suffisante; il admirait le style. Lui qui ne s'était élevé qu'à l'accentuation du caractère, il aspirait à franchir ce dernier degré, qui est la beauté même. Il était émerveillé de ce talent prodigieux qui consiste à idéaliser la nature sans la travestir, à la transporter sur la toile ressemblante à la fois et méconnaissable, profondément vraie et cependant transfigurée. Le style, en effet, c'est l'art de voir chaque figure dans la vérité typique, sous son plus grand aspect, qui est le plus simple, et de dégager la beauté qui lui est propre, en supprimant les détails insignifiants pour conserver les traits essentiels et y insister. Voilà comment l'a compris M. Ingres, marchant sur la trace des Florentins et des Grecs antiques. Decamps sentait d'autant mieux la puissance, la fécondité de ce principe, que sa tendresse pour la nature l'avait toujours entraîné à caresser le détail, à donner la même importance, le même relief à toute chose, à peindre d'un égal amour l'homme et sa guenille, l'oriental et son turban, le moraïte et sa fustanelle, les cailloux du chemin et le pâtre qui les foule aux pieds. Pour Decamps, rien n'est principal, rien n'est accessoire : tout ce qui est sous le soleil lui paraît digne d'être fortement ou finement exprimé, ce qui végète comme ce qui vit, et ce qui vit comme ce qui pense, peut-être même plus encore! Partant de là, il n'a pu jamais arriver jusqu'au style... Mais il faut ici expliquer toute notre pensée, car la question en vaut la peine; elle est assurément la plus grave de celles que soulève l'étude de l'art.

Plongé au sein de la nature qui l'enveloppe et ne cesse d'agir sur lui, tout être est constamment modifié par les circonstances environnantes et par les innombrables influences qu'il subit. Et cela est vrai à tous les degrés de la création : cela est vrai des vivants et des corps inertes, de l'animal aussi bien que de la plante, de l'homme aussi bien que du rocher. L'artiste a donc deux partis à prendre en présence de ses modèles : ou les reproduire tels que les ont altérés le milieu où ils vivent, les événements extérieurs qu'ils ont traversés, et se borner, dès lors, à l'imitation littérale de ce qu'il voit; ou bien interpréter, c'est-à-dire, démêler dans chacun des êtres qu'il veut peindre, ses qualités premières, essentielles et typiques. S'il retrouve, pour ainsi parler, cette racine de l'être, au travers des alliages qui l'ont peu à peu dénaturé, s'il le dégage des accidents que le défiguraient et nous empêchaient de le bien voir, il est, à proprement parler, un maître. Cela signifie qu'au lieu d'être l'esclave de la nature, il la domine, la redresse au besoin et la purifie jusqu'à ce qu'il ait ressaisi en elle son caractère primitif, son essence. Cette essence de l'être, c'est justement le style. Les artistes qui possèdent ce don suprême sont les vrais maîtres. Quand ils le possèdent dans sa plénitude, ils sont au rang des grands maîtres... Ces hautes vérités n'échappèrent pas à Decamps; il les entrevit, du moins, et il conçut, à la fin de sa vie, l'amer regret de ne pas les avoir plus tôt connues et de n'avoir pas appris à les pratiquer. Doué d'une poésie singulière et nouvelle dans notre école, il se fût élevé, sans doute, à un degré supérieur. Les grands maîtres expriment une âme : il n'a exprimé, lui, qu'un tempérament.

La maladie, la tristesse, le sentiment tardif des grandes vérités de l'art, amenèrent une sorte de décadence dans l'œuvre de Decamps, sans parler des fatigues d'un travail incessant. Sur la fin, il se répétait, il était devenu monotone et parfois il semblait épuisé au point que ses derniers tableaux auraient pu passer pour des pastiches de lui-même. La faveur publique, cependant, et la sympathie des amateurs ne l'abandonnèrent point, et ses œuvres posthumes sont justement celles qui se sont vendues le plus cher. Deux ou trois mois avant sa mort, je rencontrai Decamps à l'hôtel Drouot avec son ami Jadin. Il était pâle, défait, et comme il vit que j'étais frappé du délabrement de sa santé : « Je suis bien malade, me dit-il, et de la maladie dont le médecin prédit que je mourrai; mais il sera bien attrapé, le docteur, car certainement je mourrai d'une autre maladie. » C'était la dernière fois que je lui parlais. Le 22 août 1860, étant à Fontainebleau, où il habitait depuis plusieurs années, il eut la velléité de suivre la chasse impériale. Il alla prendre un cheval dans l'écurie de M. Fau, son ami, et justement il choisit le plus ombrageux. En vain on l'en avertit: Decamps aimait la lutte et le danger. « Il s'emportera, dit-il, c'est ce qui m'amuse. » Le voilà donc, chevauchant en pleine forêt, lorsque tout-à-coup, au détour d'une route, le cheval s'emporte, se lance dans un sentier couvert, et passe à fond de train sous une grosse branche horizontale qui, frappant le cavalier à la tête et au ventre, le renverse à demi-mort. Deux dames qui traversaient le bois en calèche le ramassèrent évanoui, sanglant et

broyé sur le chemin; on jugeait de la violence du coup en voyant sa montre en poussière. Elles le recueillirent dans leur équipage et le ramenèrent à la ville. Les cahots de la voiture lui arrachaient des cris horribles, il appelait la mort: elle ne vint qu'au bout de trois heures. Il expira entouré de sa famille.

Decamps a laissé un trop grand nom pour que nous ne cherchions pas à nous rendre compte de sa renommée. Un artiste qui à l'Exposition universelle de 1855, dans cet illustre concours de toutes les nations du monde, a obtenu la grande médaille d'honneur, distinction qui dépassait de beaucoup la croix d'officier que déjà il avait reçue, un tel artiste semble destiné à ne jamais perdre sa place dans l'histoire de la peinture. S'il nous est permis de préjuger l'avenir, il en sera de Decamps comme des écrivains qui vivent par le



LES ENFANTS A LA TORTUE.

style. De même qu'un livre n'arrive à la postérité qu'à la condition d'être bien écrit, de même un tableau ne conserve sa réputation première qu'à la condition d'être bien peint. C'est là le secret de l'immortalité conquise par les Hollandais. Les idées changent, les goûts se transforment, les admirations se fatiguent et s'usent; mais on ne méprisera jamais dans un tableau la souplesse et la fermeté de l'exécution, la convenance, l'accent d'une touche expressive, c'est-à-dire variée selon les substances, l'excellence d'une couleur fine, bien broyée, bien conservée, alors même que ces qualités s'appliqueraient, soit au pelage d'un bœuf, si on le rend comme Paul Potter, soit à un pot de grès ou à une cage d'oiseau, si on exprime ces objets comme Metsu ou Slingelandt. Car la postérité est d'un matérialisme impitoyable dans ses jugements sur les peintres, à part quelques hommes de génie dont la gloire résiste à tous les siècles et dont on oublie le procédé. Voilà, nous le croyons, par où Decamps se maintiendra. A l'égard de ses contemporains, son immense succès est dû en grande partie à cet amour des champs et des bois qu'ont réveillé dans notre siècle les pages immortelles de Jean-Jacques, de Bernardin de Saint-Pierre, d'*Obermann* et de George Sand.

Ah! c'est une profonde révolution dans notre art que le triomphe de Decamps! Cette réhabilitation de la nature agreste, que dis-je? de la nature inorganique, cette tendresse pour les pierres et les ruisseaux, cette adoration du soleil et de la terre, de la mousse qui croît, des feuilles qui poussent et des feuilles qui tombent, tout cela se lie étroitement aux dernières évolutions de l'esprit humain, à ce panthéisme nouveau dont le souffle mystérieux a passé naguère sur la vieille Europe. L'antiquité, de laquelle relèvent tous nos maîtres, depuis le Poussin jusqu'à M. Ingres, ramenait à l'homme la création tout entière: elle symbolisait par des figures humaines ces belles réalités, le fleuve, la montagne, le chêne, la verte prairie. A ce panthéisme mythologique et humain, le génie moderne substitue maintenant celui des choses. La naïade a disparu au fond des eaux sorties de son urne, l'oréade s'est cachée dans sa grotte, l'hamadryade redevenue chêne a revêtu comme Daphné une robe d'écorce, et l'on n'entend plus ses soupirs que sous le frémissement de sa chevelure de feuillage. Ainsi d'autres aspects marqueront sans doute les arts de l'avenir, et au moment de clore ici l'histoire des peintres français, nous entrevoyons les horizons nouveaux qui vont s'ouvrir aux yeux des générations prochaines : *Novus rerum mihi nascitur ordo.*

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

SALON DE 1827. — *Soldat de la garde d'un vizir.* — *La Chasse aux vanneaux.* (Ce tableau appartient à M. du Sommerard).

SALON DE 1831. — Tableaux et dessins, même numéro. — *Vue prise dans le Levant.* — *Cadji-Bey, chef de la police de Smyrne, faisant sa ronde.* — *Des enfants effrayés à la vue d'une chienne.*

SALON DE 1833. — Sujet turc. — *Chasse au héron* (appart. au vicomte d'Harcourt). — *Intérieur d'atelier* (appartenant à M. Allain). — *Paysage turc* (appart. à M. le comte Maison). — *L'accord parfait;* aquarelle. — *Le désaccord*, idem (appartiennent à M. Arrowsmith).

SALON DE 1834. — *Marius défait les Cimbres dans la plaine située entre Belsannettes et la grande Fugère* (Provence). — *Un village turc.* — *Un corps de garde* sur la route de Smyrne à Magnésie. (Ces deux tableaux appartiennent à M. le comte Maison.) — *Lecture d'un firman chez l'aga d'une bourgade;* aquarelle. — *Des baigneuses;* aquarelle. (Ces deux aquarelles appartiennent à M. Formé.)

SALON DE 1839. — *Samson tiré de la caverne du rocher d'Etam. Livré aux Philistins, il brise ses liens, et, armé d'une mâchoire d'âne, il tue mille d'entre eux.* — *Joseph vendu par ses frères;* vue prise en Syrie. — *Supplice des crochets* (Turquie d'Asie). — *Rue d'un village des États-Romains.* — *Un Café* (Asie-Mineure). — *Les Experts.* — *Souvenir d'une villa.* — Paysage. — *Enfants jouant près d'une fontaine* (Turquie d'Asie). — *Bourreaux à la porte d'un cachot.* — *Cavaliers turcs; un bairactar agite son étendard pour rallier les siens.*

SALON DE 1842. — *Siége de Clermont, en Auvergne;* dessin. — *Épisode de la défaite des Cimbres;* dessin. — *Sortie de l'école* (Turquie d'Asie); aquarelle.

SALON DE 1845. — *Histoire de Samson;* neuf dessins.

SALON DE 1846. — *École de jeunes enfants ou salle d'asile* (Asie-Mineure). — *Retour du berger; effet de pluie.* — Souvenir de la Turquie d'Asie. — Idem; paysage.

SALON DE 1850-1851. — *Eliezer et Rebecca.* — *Cavalerie turque asiatique traversant un gué;* dessin. — *Fuite en Égypte,* — Pirates grecs. — Intérieur de cour. — *Troupeau de canes. (Quand les canes vont au champ, la première va devant);* chanson populaire. — *Albanais se reposant sur des ruines.* — *Repos de la Sainte Famille.* — *Hallali.* — Intérieur savoyard.

EXPOSITION UNIVERSELLE (1855). — *La Pêche miraculeuse.* — *Moïse sauvé des eaux;* peint en 1837. (Ces deux tableaux, dit le catalogue, appartiennent à M. Joseph Fau.)

Joseph vendu par ses frères (appartenant à M. le docteur Louis Véron) (Salon de 1839).

Eliezer et Rebecca (appart. à M. le baron Royer) (Salon de 1850 1851).

La Défaite des Cimbres. — *Poules et canards.* (Ces deux tableaux appartiennent à M. Cottier.)

Le Singe peintre. — *Chasse au faucon.* — *Chasseurs au miroir.* (Ces trois tableaux appartiennent à M. le comte de Morny.)

Don Quichotte et Sancho Pança (appart. à M. le baron Gustave de Rothschild).

Café turc (appart. à M. le comte de Lariboisière).

Espagnols jouant aux cartes (appart. à M. Jules Delon).

Enfants à la tortue. — Anes d'Orient. (Ces deux tableaux appartiennent à M. Paturle.)

Intérieur de ferme (appart. à M. le comte Tanneguy Du Châtel).

Cour de ferme (appart. à M. le baron Corvisart).

Enfants turcs avec des tortues (appart. à M. Cuvillier-Fleury; à lui donné par le duc d'Orléans).

L'Enfant au lézard (appart. à M. le docteur Louis Véron).

Chevaux de halage (appart. à M. Ravenaz).

Vue d'un village en Italie. — *Tigre et éléphant.* — (Ces deux tableaux appartiennent à M. Gaillard père.)

Ane et chiens savants. — *Mendiant comptant sa recette* appart. à M. Albert).

Boucher turc. — *Paysan italien.* — *La Grand'mère.* — *Joueurs de boules.* (Ces quatre tableaux appartiennent à M. Gaillard fils).

Un Chenil. — *Intérieur de cour.* (Ces deux tableaux appartiennent à M. le baron Michel.)

Souvenir de la Turquie d'Asie. — *Albanais.* — *Bohémiens.* — *Café turc.* — *L'Improvisateur.* (Ces cinq tableaux appartiennent à M. Henry Didier-Goëdon.)

Chasseur au marais (appart. à M. Bonnet).

Halte de cavaliers arabes. — *Chiens.* (Ces deux tableaux appartiennent à M. le marquis d'Harcourt.)

Singes. — *Grand bazar turc.* (Ces deux tableaux appartenaient à lord Henry Seymour.)

Histoire de Samson; neuf dessins : 1 *Sacrifice de Manoé;* 2 *Samson met le feu aux moissons des Philistins;* 3 *Samson enlève les portes de Gaza;* 4 *Samson tue le lion;* 5 *Samson défait les Philistins;* 6 *Samson et Dalila;* 7 *Samson emmené prisonnier;* 8 *Samson tourne la meule;* 9 *Samson renverse la salle des festins.* (Ces dessins appartiennent à M. Benjamin Delessert.) (Salon de 1845.)

Josué; dessin. — *Moïse sauvé des eaux;* dessin. (Ces deux dessins appartiennent à M. Albert.)

Le Gué; dessin (appart. à M. le docteur Louis Véron).

Les Singes boulangers; dessin. — *Les Singes charcutiers;* dessin. (Ces deux dessins appartiennent à M. Joseph Fau.)

LISTE DES TABLEAUX ET DESSINS DE DECAMPS TROUVÉS DANS SON ATELIER APRÈS SA MORT.

Le Bon Samaritain. — *Job et ses amis.* — *Saül poursuivant David.* — Répétition du précédent, avec des variantes. — *Jésus et la Samaritaine.* — *Le Centenier.* — *Le Christ au Prétoire.* — *Jésus et les Pèlerins d'Emmaüs.* — *Le Repos de la Sainte Famille.* — *L'Anesse de Balaam.* — Répétition du précédent, avec variantes. — *La Fuite de Loth.* — *Paysage biblique.* — *Polyphème.* — *Le Berger et la Mer.* — *École turque.* — *Boucherie turque* — *Un Kiosque en Asie Mineure.* — *Gaza.* — *Marchand juif arménien.* — *Musiciens juifs à Alger.* — *Arméniens.* — *La Consultation.* — *Chercheurs de truffes.* — *Pendant la moisson.* — *Le Braconnier.* — *Une Sablonnière.* — *Les Moissonneurs.* — *Vieux Château sur le Lot.* — *Les Bords de la Seine.* — *Terrasse d'une maison italienne.* — *Plage au Tréport.* — *Agar dans le désert.* — *La Fuite en Égypte.* — *Jonas sortant de la baleine.* — *Étude de paysage.*

Dessins : *Josué arrêtant le soleil,* grande composition. — *Moïse et la fille de Pharaon;* dessin rehaussé de pastel. — *L'Entrée de Jésus dans Jérusalem;* pastel.

Marine, côtes de la Méditerranée; fusain rehaussé. — *Barques smyrniotes affalées sur la grève;* dessin au crayon noir rehaussé de blanc. — Marine, effet du soir; fusain rehaussé. — *Rue à escaliers dans un village du Midi;* fusain. — *Crépuscule dans la forêt :* fusain rehaussé de blanc. — Intérieur de cour à arcades, fusain rehaussé.

La tombée de la nuit dans la forêt de Fontainebleau; usain rehaussé. — *Un Cimetière turc;* fusain. — *Rochers fermant une caverne dans le désert de Franchard ;* fusain. — *Soleil couchant dans la forêt de Fontainebleau;* fusain. — *Soleil levant dans la vallée de la Solle;* fusain rehaussé. — *Études de rochers dans les gorges d'Aspremont;* fusain rehaussé.

Éléphant sur la berge d'une rivière; aquarelle inachevée. — *Polyphème;* fusain rehaussé de blanc. — *La Fuite en Égypte;* fusain rehaussé de blanc.

Bœufs couchés dans la cour d'une métairie; fusain. — *Entrée d'un village aux environs de Marseille;* fusain. — *Études de montagnes dans les Pyrénées;* fusain. — *Le Pendu ;* fusain. — *Une route dans le Midi;* fusain.— *Turcs combattant;* croquis au fusain. — *Turcs assis jouant aux échecs;* fusain.

Une Vieille Mendiante; fusain — *Paysanne du Midi, sur un cheval;* fusain. — *Gitanos:* fusain.— *Paysanne du Midi;* fusain. — *Paysanne du Midi portant un vase sur la tête;* fusain. — *Marchandes de marée à Marseille;* sépia. — *Tête de Juive mauresque;* mine de plomb.

Bœuf de labour; fusain. — *Un Bouquet d'arbres;* étude au crayon noir. — *Étude de Tête de paysanne;* fusain. — *Une vallée boisée;* fusain. — *Une Ville de l'Archipel;* dessin à la mine de plomb. — *Paysans italiens assis dans un cabaret;* croquis à la mine de plomb.

Paysanne romaine portant un paquet; croquis mine de plomb. — *Paysanne romaine remplissant une cruche;* deux croquis. — *Rochers dans la forêt de Fontainebleau ;* fusain rehaussé. — *Une Métairie en Asie-Mineure;* mine de plomb. — *Chercheurs de truffes :* mine de plomb, première pensée du tableau. — *Paysan de Lot-et-Garonne;* pastel. — *Paysans italiens jouant aux cartes;* fusain. — *Paysan italien appuyé sur une table;* mine de plomb.

M. Philippe Burty prépare une publication qui sera des plus intéressantes pour les amateurs : c'est un grand travail sur Decamps où seront relevés avec le plus grand soin tous les ouvrages de Decamps : ses eaux-fortes, ses lithographies, ses aquarelles, ses pastels, avec une indication de toutes les collections privées où se trouvent les ouvrages de ce maître.

En attendant ce livre, car ce sera tout un livre, nous empruntons à M. Burty l'énumération curieuse des eaux-fortes et lithographies de Decamps, telle qu'il l'a dressée dans le catalogue de la vente récemment faite par le ministère de Me Delbergue-Cormont, après la mort du colonel de La Combe. A la suite de chaque article, nous mettrons le prix de l'adjudication, et cela pourra donner une idée de la valeur relative de chaque pièce et du degré de rareté qui, indépendamment de leur mérite, les rend plus ou moins précieuses.

LISTE COMPLÈTE DES EAUX-FORTES ET LITHOGRAPHIES DE DECAMPS

Vente colonel de La Combe. — Portrait de Decamps et notice, extraits de la *Galerie de la presse, de la littérature et des beaux-arts* (imp. d'Aubert).

EAUX-FORTES.

Les Anes sous le toit, épreuve d'essai, 1er état avant le numéro et avant la signature à la pointe sèche.

Épreuve sur chine avec le n° 12, qui lui a été donné dans la publication des *Artistes contemporains*, et avec *Decamps sculpsit* dans la marge. 16 fr. 50.

Le gardeur de porcs. Cette eau-forte a été publiée en 1843 dans la 8e livraison des *Beaux-Arts*, de M. L. Curmer. 4 fr.

LITHOGRAPHIES.

Bataille de Mondovi. Decamps *del.* (Lith. de C. Motte.) — Épr. d'essai avant la lettre. 11 fr.

Bataille d'Aboukir. Decamps *del.* (Lith. de C. Motte.) Épr.

d'essai avant la lettre et du 1er état, les moustaches du général Kléber n'étant point encore visibles. 14 fr.

Ces deux lithographies détachées de la *Vie politique et militaire de Napoléon*, par A.-V. Arnault, Paris, 1822, sont, au moins par la comparaison des dates, les premières de Decamps.

Pauvre noir! (C. Motte). 2e état, c'est-à-dire avec le titre : Extrait du journal l'*Album*, 5 décembre 1822. 12 fr.

Massacre de Scio. (Lith. de Villain). Extrait du journal l'*Album*, 28 février 1823. 2e état, c'est-à-dire avec le titre. 16 fr.

Une visite à l'Hôtel-Dieu. (Lith. C. Motte.) — Notre épreuve, qui porte le timbre du dépôt au bureau de la librairie, le 10 décembre 1823, a été biffée au crayon lithographique. 20 fr.

Le thermomètre. (Lith. de C. Motte, rue des Marais). 13 fr.

Le Savoyard et le singe. — Deux épreuves avant la lettre et avant l'adresse de Motte, l'une sur chine, l'autre sur blanc. 14 francs.

Un jeune homme, qui est tombé à plat ventre devant la loge du concierge en descendant un escalier dans l'obscurité, se tient le nez à pleine main; une servante, attirée par le bruit, arrive sur le palier, sa chandelle à la main. Signé au grattoir, sur le dernier degré : *Decamps*. 7 fr.

Nous ne connaissons que cette épreuve et celle de la vente Parguez.

Cahier publié chez Giraldon Bovinet, à Paris; à Londres, 1er août 1829, chez M. *Lean*, 26, *Hay-Market*. (Lith. de Lemercier.) Suite de 6 pièces numérotées, sur chine. 52 fr.

Épreuve d'essai du n° 1 de cette suite avant le numéro et avant aucune espèce d'adresse. 6 fr. 50.

Sujets de chasse par Decamps, publiés et imprimés par Gihaut frères. — Dix pièces sur chine. 28 fr.

Les deux dernières compositions, malgré le titre général, sont des paysages d'Orient.

Croquis par Decamps, 1830. Publiés par Gihaut frères.— Suite de 12 pièces numérotées sur chine. 36 fr.

Titres de romances. — 6 pièces; épreuves d'essai sur chine avant l'adresse d'Engelmann. 29 fr.

Cette suite a été composée pour un album de chant publié en 1830, en collaboration avec Camille Roqueplan.

L'an de grâce 1840... 2 fr.

Eh! camarade, on n'entre pas en veste ici. 5 fr.

Voilà ce qui vient de paraître... (Gihaut frères). 7 fr.

Une pauv'petite préfecture, s'il vous plaît (Gihaut frères). 9 francs.

La France pleure ses victimes, etc. (Lith. de Gihaut frères, éditeurs.) Cette pièce politique, ainsi que les quatre précédentes, est sur chine. 7 fr. 50.

Épreuve tirée à l'aide d'un cache-lettre, du ministre debout à la tribune dans la pièce précédente et vu de dos. 8 fr.

Adieux touchants de l'Ex-bien-aimé. 11 fr.

Ah!... cette fois je sens bien que j'en rends... 6 fr.

Classe de français. M. Contrarius.

Le pieu monarque. — Cette caricature politique, ainsi que les trois précédentes, est sur chine. 13 fr.

Pasquinade. Vue intérieure d'une baraque. (A Paris, chez Ardit, marchand d'estampes, rue Vivienne, 2 ; lith. de Delarue, rue Notre-Dame-des-Victoires, 16.) 16 fr.

Arrêt de la cour prévotale. (Lith. de Delaporte.) Extrait de la *Caricature*, n° 26. 14 fr.

Grands sauteurs! (Lith. de Delaporte.) Extrait de la *Caricature*, n° 15. 8 fr.

Suite complète des 20 pièces publiées dans les *Croquis par divers artistes*, sur chine, avec les adresses de Rittner et Ch. Tilt, Osterwald et Lemercier, qui indiquent le premier tirage. 77 fr.

Les n°s 40, 50, 55, sont des épreuves d'essai avant que le trait carré n'ait été interrompu en haut et en bas pour y intercaler les mots : *Croquis par divers artistes* et *Decamps*. Le n° 52 ne porte pas non plus ces mots; mais on les a dissimulés au tirage à l'aide d'un cache-lettre. Nous ne pensons pas qu'il soit possible de rencontrer des épreuves d'une beauté supérieure à celles de cette suite.

Essai fait à la manière noire par M. Decamps. (C. Motte.) Un Turc debout dans un intérieur. — Sur chine. 6 fr. 50.

Le petit Savoyard (Lemercier). — *Récréation* (Frey). — *Les mendiants* (Benard). 3 pl. extraites des premières années du journal l'*Artiste*.

D'APRÈS DECAMPS.

Bassets, gravé à l'eau-forte par L. Laroche; publié par l'*Artiste*. Épr. sur grand papier, sur chine.

La musique, gr. par L. Prévost. Aux bureaux de l'*Artiste*. Grand papier. — *Sancho*, tiré de l'album de Mme de Sévigné, née Hitrofh. Gravé par Z. Prévost; l'*Artiste*. Grand papier.

Les joueurs de palets, gravé par Kœnig; l'*Artiste*. Grand papier.

Corps de garde turc, *Mendiant espagnol*, *Porc mangeant*, *Lépreux*, etc. — 6 eaux-fortes, par MM. A. Leleux, Loubon, Ch. Chaplin, Gaitt, etc.

Les baigneuses, *Turcs au combat*, *Le singe peintre*, lithographies par MM. Français, E. Le Roux, Soulange-Tessier, etc. *Le Marché de Marseille*, *Canotier de l'amiral de Rigny*, *Les experts*, *La sortie de l'école turque*, etc. — 8 pièces par A. Bouquet, Meyer, M. Alophe, etc.

VENTE DUCHESSE D'ORLÉANS, 1852. — *Samson combattant les Philistins.* (82 cent. sur 1 m. 20 de large) La toile est signée *Decamps*, 1839; elle fut exposée au Salon de cette même année et achetée par le duc d'Orléans, 20,500 francs. — *Joseph vendu par ses frères*, 3,700 fr. — *Bataille des Cimbres*, 28,000 fr. M. Maurice Cottier.

Nota. — C'est par erreur que nous avons dit plus haut que M. Imer, peintre, avait été l'adjudicataire de ce tableau. M. Imer n'acheta qu'une esquisse de la *Bataille des Cimbres*.

VENTE DEFORGE, 1857. — *La Fuite de Loth*, 3,200 fr. — *Intérieur du Marché de Marseille*, 2,600 fr.

VENTE V. T. (Tardieu), 1857.—*Chasseurs au marais*, 6,000 fr.

VENTE LOUIS VÉRON, 1858. — *Le Passage du Gué*, dessin rehaussé, 15,600 fr. — *Joseph vendu par ses frères*, 34,000 fr. au baron Sellières. — *Le Grand-père*, aquarelle, 1,500 fr. — *Le Polichinelle*, miniature ovale, 1,500 fr. — *Vue de l'Asie-Mineure*, 13,700 fr. — *Les Voyageurs*, 6,925 fr. — *Le Laboureur*, 4,150 fr. — *Une Famille de Bohémiens*, 5,000 fr., au baron de Rothschild.—*L'Avant-rade de Smyrne*, 11,200 fr., au baron de Rothschild. — *Les Grecs*, 2,375 fr. — *Le Chenil*, 2,275 fr. — *Pêcheur maltais*, 2,150 fr.

VENTE LORD SEYMOUR, 1859-1860. — *Un marchand d'oranges turc*, signé et daté de 1844, 3,050 fr. — *Un Intérieur villageois*, 3,400 fr. — *Des Chiens au chenil*, 1,700 fr. — *Cavalerie turque traversant un gué;* aquarelle, 16,900 fr., à lord Hertford.—*Les Petits nautonniers*, aquarelle, 5,400 fr. — *Jésus et les docteurs*, aquarelle, 7,500 fr. — *Chiens bassets*, aquarelle, 3,450 fr.

On sait, dit l'auteur du catalogue, que les années 1843, 44 et 45 passent pour avoir été le meilleur temps du maître.

VENTE DE MODERNES, 1860. — *Une Mendiante*, vieille tête édentée couleur de bistre, avec un bonnet de toile blanche. La mendiante est en sabots et porte une bourse vide. Esquisse, 720 francs.

Aquarelles. — *Jésus et les docteurs.* C'est la plus belle aquarelle du peintre; les types orientaux y sont admirables, la composition est naturelle et le coloris d'une vigueur que la peinture à l'huile ne dépasserait pas. Adjugé à 7,500 francs (l'adjudicataire était un amateur fort distingué de la Havane, M. Ar...).

Cavalerie turque passant un gué. — Ce morceau, après avoir été vivement disputé, fut adjugé à lord Hertford au prix de 16,000 francs.

Un singe en soutane. — Il est à table; sa servante, une chatte fort jolie, lui apporte une dinde rôtie. 1,000 francs.

Intérieur de sérail. — Un turc buvant entre deux odalisques. 1,680 francs.

Vente Dubois, 1860. — *Berger et son troupeau surpris par l'orage.* Le berger marche la tête courbée, tenant un agneau sous son manteau de laine rouge; les animaux se pressent effrayés; les arbres se tordent sur un fond d'horizon blafard. 24,100 fr.

La petite école turque. Les écoliers, la tête rasée, sont assis çà et là avec une expression déjà grave; les sacoches à glands verts sont accrochées aux murs; le vieux magister, en pleine lumière, est étendu sur des coussins. 19,000 fr.

Famille italienne, 4,100 fr.

Petite fille tendant un morceau de pain à sa chèvre. Elle est assise à l'ombre d'un arbre; le fond est très-lumineux. 6,000 fr.

Paysan se baignant les pieds dans un ruisseau; près de lui, un âne debout et un petit ânon couché. 5,050 fr.

Vente de l'atelier Decamps, mai 1861. — *Le bon Samaritain.* Des serviteurs portent le blessé vers un escalier de pierre qui conduit à l'hôtellerie, tandis qu'un autre retient par la bride l'un des chevaux du Samaritain. Divers personnages regardent des fenêtres ou du haut du palier. Au fond sont de grands bâtiments traversés par une galerie voûtée, dont l'entrée est frappée par le soleil. 23,600 fr.

Job et ses amis. Job, couché sur un fumier, s'indigne contre ses amis. L'un, appuyé sur une auge de pierre, semble discuter avec lui, un autre se défendre de ses reproches. Près d'eux, un serviteur les écoute, tandis qu'un autre porte de l'eau dans la maison. La femme de Job, arrêtée en haut d'un escalier, se penche et raille sa misère. Au fond est la cour intérieure d'une riche construction vivement éclairée par le soleil. 18,100 fr.

Saül poursuivant David. Au milieu d'une vallée formée par des montagnes en terrasses, Saül, accompagné d'une suite nombreuse, désigne à ses soldats David debout sur des rochers qui dominent une rivière. 4,100 fr.

Le Christ au prétoire. Le Christ est assis, les mains liées, dans une cour entourée de hautes murailles et au milieu de la foule des soldats. L'un d'eux se penche pour lui cracher au visage; d'autres l'insultent de leurs rires. 7,000 fr.

L'Anesse de Balaam. Vers le soir, et au milieu d'un paysage coupé par de hautes montagnes de granit, un ange, vêtu de blanc, se dresse devant le faux prophète, qui frappe son ânesse pour la faire avancer. A gauche, la fumée des tentes des princes moabites monte en spirale de la vallée vers le ciel. 3,900 fr.

La Fuite de Loth. Loth fuit la ville enflammée. Ses deux filles le suivent escortant un âne; l'une pleure, et l'autre porte sur sa tête une corbeille pleine d'objets précieux. On aperçoit derrière eux la femme de Loth déjà changée en statue de sel. 5,000 fr.

Polyphème. Polyphème, gravissant les rochers du rivage, élève à deux bras, au-dessus de sa tête, un quartier de roc. Debout, à l'arrière de la galère, Ulysse le brave encore, tandis que ses compagnons, éperdus, hissent la voile et poussent au large à l'aide de crocs. 15,800 fr.

École turque. Dans une salle carrée, aux murailles grises, et à laquelle on arrive par quelques marches, le vieux maître, accoudé sur un divan, surveille ses écoliers. Un petit enfant est appuyé sur ses genoux; les autres étudient accroupis sur des tapis et des nattes, ou assis sur des gradins; à terre, des babouches et un panier d'oranges. Composition de 23 figures. 9,400 fr.

Boucherie turque. Le boucher dort, couché sur le seuil de son étal; son chien observe un serviteur qui, dans une cour intérieure, achève en plein soleil de préparer un mouton dépouillé. 11,900 fr.

Gaza. Une route conduit à la porte de la ville, dont les remparts dominent des ravins. Paysage sans figures, d'une impression étonnante de sauvagerie et de tristesse. Toile. 2,600 fr.

Chercheurs de truffes. Au coucher du soleil, un paysan observe une truie tachetée de noir qui fouille la terre au pied d'un bouquet de grands chênes; à gauche, un paysan et un enfant suivent un cochon noir. 9,500 fr.

Pendant la moisson. En plein midi, sur une route poudreuse qui traverse une vaste plaine, une femme, les jambes nues et suivie d'un chien, un panier sous le bras et une amphore sur la tête, s'éloigne en tenant par la main un enfant; elle porte le dîner à des moissonneurs qui se reposent sous un grand chêne. 22,000 fr.

Le Braconnier. Dans la forêt où se meurent les derniers rayons du soleil, un braconnier, le fusil au dos, suit un sentier qui longe une mare. 7,000 fr.

Une Sablonnière. Des hommes chargent un tombereau attelé de bœufs, dans une sablonnière à ciel ouvert, au milieu d'une vaste plaine, dans le Midi. 8,600 fr.

Terrasse d'une maison italienne. Deux paysans sont assis devant une table; une jeune fille accoudée sur l'appui regarde dans la campagne; au fond, une autre femme fait entrer un enfant sur la terrasse, qui est vivement éclairée par le soleil. 7,800 fr.

Dessins. — *Josué arrêtant le soleil.* Grande et admirable composition vraiment digne de figurer au Louvre, auprès des plus beaux cartons de toutes les écoles. Pastel et fusain. 13,500 fr.

Moïse et la fille de Pharaon. La fille de Pharaon s'approche de la rive, où deux esclaves viennent de recueillir le précieux berceau. Le Nil, bordé de palmiers, baigne au loin la ville de Thèbes et son port. Dessin rehaussé de pastel. Signé D. C. 9010, fr.

L'Entrée de Jésus dans Jérusalem. Pastel. Signé D. C. 255 fr. — *Marine. Côtes de la Méditerranée.* Fusain rehaussé. 420 fr. — *Rue à escaliers dans un village du Midi.* Fusain. 219 fr. — *Intérieur de cour à arcades.* Fusain rehaussé de blanc. 215 fr. — *Turcs assis jouant aux échecs.* Fusain. Signé D. C., à la mine de plomb. 325 fr.

Vente Demidoff, janvier 1863. — *Samson combattant les Philistins*, 45,000 francs, adjugé à M. Édouard Fould. Ce superbe morceau a été gravé à l'eau forte par Desmadryl et Berthoud, et en lithographie par M. Mouilleron sous le nom de Challamel.

Vente Paul Demidoff, février 1863. — *Les Singes cuisiniers.* Cette composition importante a été gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*. 26,000 fr.

Le Marchand d'oranges turc. 12,000 fr. Il avait été vendu, à la vente Fau, 10,750 fr.

Paysage, effet du soir. Un chasseur tire une bécasse qui s'échappe d'une mare, au second plan à droite. Un chemin longeant une forêt (vente Fau, mai 1860, 3,980 fr.). 5,600 fr.

Nous devons à l'obligeance de M. Emile Galichon la lettre autographe qui suit, et que nous faisons reproduire en *fac simile;* elle est adressée à M. Du Sommerard, conseiller à la Cour des Comptes, rue Ménars, 8, à Paris.

Monsieur

m'étant presenté deux fois chez vous
sans avoir été assez heureux pour
vous rencontrer Je regrette beaucoup
qu'une affaire de quelque importance m'ait
privé(?) de me rendre aujourd'hui chez
vous J'aurais Monsieur un service
à vous demander étant dans l'inten-
tion de publier avec Mr Jaime
une collection de douze de mes
dessins Souvenirs de Grèce, vous
m'obligerez infiniment de me
prêter pour quelques jours
seulement un des deux dessins
que vous avez acquis de Mr
de Cypierre connaissant Mr
tout l'intérêt que vous m'avez
(?) de me porter ce service
ne saurait augmenter ma
reconnaissance Je suis avec
respect monsieur votre très humble

serviteur [illegible]

PARIS — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 ET

APPENDICE

S'il fallait comprendre dans la liste supplémentaire que nous allons ouvrir tous les peintres dont le nom nous a été conservé, soit par les chroniques de notre histoire, soit par les comptes des bâtiments royaux, soit par quelques peintures échappées à tant de révolutions, le présent Appendice deviendrait en vérité interminable. Mais à la distance qui nous sépare des artistes plus ou moins connus aux trois derniers siècles, il nous est facile et il nous est permis d'apprécier d'une manière définitive, ou à peu près, le mérite de ces artistes et leur droit aux honneurs de la biographie. Un siècle ou deux, c'est plus qu'il n'en faut à la postérité pour distinguer, parmi tant de noms, ceux qu'elle ne doit point laisser périr et ceux qu'il est juste de condamner à l'oubli.

Quant aux peintres de notre temps, nous sommes moins habiles à les juger, et la prudence veut que nous tenions compte de leur réputation présente, dans l'incertitude où nous sommes sur leur gloire à venir. Ces considérations nous ont amené à étendre la liste de nos contemporains et à resserrer celle des peintres antérieurs. Du reste, à côté de la renommée historique consignée dans les livres, il en est une autre qu'on ne trouve écrite nulle part et qui se maintient par la seule tradition des curieux, des marchands et même des étalagistes. Tel peintre a survécu ainsi sans être mentionné une seule fois, ni dans les livrets du Salon ni dans la critique des journaux, et uniquement pour avoir passé de temps à autre au feu des enchères. On ne sera donc pas étonné de voir figurer ici des hommes qui sont parfaitement inconnus, si ce n'est dans le petit monde franc-maçonnique de la curiosité, tandis que d'autres auront été sacrifiés à l'impérieux besoin de désencombrer l'histoire.

AMBROISE DUBOIS

NÉ EN 1543. — MORT EN 1614

Il y a quatre ans, en 1858, MM. Gatteaux et Victor Baltard publièrent à grands frais une suite de gravures imprimées en rouge et représentant la galerie de la Reine, dite de Diane, à Fontainebleau, peinte par Ambroise Dubois. Cette publication remit en lumière un artiste qui était nommé çà et là dans les vieux livres, mais qui restait ignoré de ce qu'on appelle le public.

« Ambroise Dubois estoit d'Anvers, dit Félibien. Il n'avoit que vingt-cinq ans lorsqu'il arriva à Paris : « mais il estoit fort avancé dans la peinture. Il se fit bientost connoistre et ayant eu ordre du roy Henri IV « de travailler à Fontainebleau, il commença la galerie de la Reyne, où il fit plusieurs tableaux de sa main; « les autres furent faits sur ses dessins par des peintres qu'il conduisit conjointement avec Jean de Hoey. « Ensuite il peignit dans le cabinet de la reyne l'histoire de Tancrède et de Clorinde. Il fit en outre plusieurs « tableaux sur les cheminées des appartements du roy et de la reyne; il représenta l'histoire de Théagène « et de Chariclée, qui est dans la chambre ovale où Louis XIII naquit. »

De tous les ouvrages d'Ambroise Dubois, il ne reste à Fontainebleau que l'histoire de Théagène et Chariclée. Une seule de ces peintures est au Louvre. Quant aux tableaux de la galerie de Diane, détruite sous l'Empire, il n'en existe que des gravures exécutées par les soins de MM. Gatteaux et Baltard, sur les

dessins de Charles Percier, l'architecte. Mais c'en est assez pour juger des talents d'Ambroise Dubois. Au premier abord il y a quelque chose en lui qui trahit son origine flamande et qui me fait songer à son contemporain Otto Venius : même abondance sans verve, même facilité pittoresque sans expression et sans chaleur, même compromis entre le style italien et l'ineffaçable génie des Pays-Bas. Comme tous les Flamands du seizième siècle, Ambroise Dubois est un Flamand croisé d'Italien. Lorsqu'il vint à Paris, à l'âge de vingt-cinq ans, il avait déjà une manière toute faite, manière sage et froide qui ressemblait peu aux élégances affectées du Primatice, de Niccolo et de maître Roux. Dubois n'appartient donc pas en propre à l'école dite de Fontainebleau, et cependant il a travaillé plus que personne à la décoration de ce palais, dont les rois ont fait une superbe résidence et les artistes un magnifique musée.

La seule galerie de Diane, peinte par Dubois sous Henri IV, renfermait vingt-trois tableaux exécutés à l'huile sur plâtre, de deux mètres vingt-quatre de hauteur, sur cinq mètres trente-deux de large, sans compter trois autres tableaux plus petits. Les dix du milieu (cinq de chaque côté) représentaient des prises de villes, des batailles et des victoires d'Henri IV; les autres étaient tirés de la mythologie. La voûte était chargée d'une infinité de grotesques et d'arabesques avec toute sorte d'ornements en or et en couleur qui encadraient des paysages, des vues de villes et des ports de mer. On y voyait des sphinx, des lions, des griffons, des masques couronnés d'enroulements chimériques reliés à des guirlandes de fleurs, des oiseaux perchés sur de fantastiques feuillages, des Amours lutinant des chèvres, des Renommées croisant leurs trompettes dans des tympans imaginaires. *Ce n'étaient que festons, ce n'étaient qu'astragales.* Tout ce que la Renaissance avait inventé d'arabesques, tout ce que Raphaël et Jean d'Udine avaient renouvelé de l'antique en fait de grotesques, y était prodigué, et l'effet en était si riche que les tableaux eux-mêmes semblaient n'être que des repos dans cette abondante et opulente décoration. Gilbert les a tous décrits[1]; mais pour s'en faire une juste idée, il faut en voir les gravures dans l'ouvrage de MM. Gatteaux et Baltard. Jupiter foudroyant, Mercure descendant de la nue, Apollon sur son char attelé de chevaux héroïques, tels sont les motifs de cette décoration, assez semblable, sous quelques rapports, à celle que vers le même temps Annibal Carrache exécutait à Rome dans le palais Farnèse. Rien ne dit cependant qu'Ambroise Dubois ait fait le voyage d'Italie; mais la tradition italienne était alors en vigueur. Les Valois l'avaient imposée par leur goût, les artistes l'avaient acceptée et les gravures l'avaient partout répandue.

L'histoire de Théagène et Chariclée, peinte par Dubois en quinze tableaux, dans la chambre à coucher de la reine, existe encore à Fontainebleau. La composition en est sage, mais sans beaucoup de mouvement ni de ressort. Les figures ne sont ni longues ni courtes; elles n'ont ni le caractère de l'élégance ni celui de la force. La couleur manque d'harmonie, et cependant l'artiste n'emploie que des tons fanés, des verts fades, des rouges pâles, des bleus passés et lavés, le tout sur un fond neutre. L'architecture y joue un rôle important, mais elle ne fait que refroidir ce qu'ailleurs elle assoierait, parce qu'elle est bonne surtout là où il faut racheter par la tranquillité des verticales et des horizontales le mouvement des figures et leurs courbes multipliées. Dubois n'a pas les défauts du Primatice et du Rosso; mais il n'a pas non plus leurs qualités intéressantes, leurs fières désinvoltures, et ce quelque chose de tourmenté et d'imprévu qui parfois touche au grandiose et qui toujours du moins sollicite l'attention. En somme, l'artiste favori d'Henri IV n'est ni un peintre bien expressif, ni un peintre bien décoratif. Il ne s'adresse fortement ni à l'âme ni aux yeux. Il n'a ni l'éclat de la couleur ni la grandeur de style qui en dispenseraient. Quelquefois, comme dans le tableau du Louvre, où l'on voit Chariclée qui subit l'épreuve du feu, ses figures de femmes, peintes avec douceur et d'un ton effumé, semblent annoncer Lesueur.

Ambroise Dubois mourut à soixante et onze ans, le 29 janvier 1614, selon les registres de l'église d'Avon, près de Fontainebleau, où il fut inhumé et où on lit encore son épitaphe. Il laissait deux fils, Jean et Louis Dubois, auxquels il avait enseigné son art. Le premier eut la charge d'entretenir les peintures de son père, aux appointements de 1,200 livres, et plus tard, en remplacement de Claude de Hoey, son oncle, la

[1] *Description historique du château de Fontainebleau.*

conservation des *vieux tableaux* des chambres, salles, galeries et cabinets de Fontainebleau. Il fut aussi concierge des écuries de la reine au même château, où il mourut en 1679, à l'âge de soixante-dix-sept ans. Le second, Louis Dubois, eut la conservation des peintures de Fréminet, dans la chapelle de la Trinité, et à la mort de Fréminet fils, *son frère de mère,* il obtint la pension de 2,000 livres dont ce peintre avait joui. Au milieu du dix-huitième siècle, une alliance entre les descendants de Fréminet et ceux d'Ambroise Dubois fut l'origine d'une famille qui s'appela Dubois de Fréminet[1].

Musée du Louvre. — Un tableau de 1 mètre 90 sur 1 mètre 40, ayant fait partie de la suite de quinze tableaux qui ornait la chambre à coucher de Marie de Médicis à Fontainebleau. Il représente Chariclée subissant l'épreuve du feu. De ces quinze tableaux, quatre avaient été supprimés sous Louis XV, lorsque les portes, se trouvant trop petites pour laisser passer les robes à paniers, on dut les agrandir. Sous Louis-Philippe, on en replaça trois dans un des salons à la suite, et celui-ci resta dans les magasins du Louvre.

Fontainebleau. — Suite de quatorze tableaux représentant l'histoire de Théagène et Chariclée, dans la chambre ovale où naquit Louis XIII. Les compositions de Dubois pour la galerie de Diane sont gravées, nous l'avons dit, dans l'ouvrage publié à Paris par MM. Gatteaux et Baltard, sous le titre : *Galerie de la reine, dite de Diane, à Fontainebleau, peinte par Ambroise Dubois en 1600, sous Henri IV. Paris,* 1858.

TOUSSAINT DUBREUIL

NÉ EN . — MORT EN 1602

« Il y a quatorze tableaux à fraisque du dessin de Dubreuil dans une des chambres (de Fontainebleau) « qu'on appelle des Poesles, dans lesquels il a représenté l'histoire d'Hercule. Le tableau où ce héros est « peint encore jeune et s'exerçant à tirer de l'arc est tout de sa main. Ce fut luy aussi qui rétablit dans la « grande galerie et dans la salle du bal plusieurs peintures à fraisque qui estoient gastées. Il travailla « conjointement avec Bunel à peindre la voûte de la petite galerie du Louvre qui fut bruslée en 1660. »

Ce fut, non pas en 1660, mais le 6 février 1661 qu'un incendie détruisit ce que Félibien appelle la petite galerie du Louvre et ce que nous appelons aujourd'hui la galerie d'Apollon. Ainsi le principal ouvrage de Toussaint Dubreuil a eu le même sort que l'œuvre capitale d'Ambroise Dubois. Mais on peut se former une idée de son style sur les estampes gravées d'après ses dessins par Fatoure et Gabriel le jeune (*Giovane*), estampes qui à la vérité sont fort mauvaises. A en juger par ces gravures, Dubreuil est un simple élève des Italiens de Fontainebleau. Il est tout entier de leur école, bien qu'il ait eu pour maître le père de Fréminet. C'est un homme qui n'a pas jeté un seul regard sur la nature. Ses gestes sont de pure convention, ses draperies sont apprises par cœur, ses figures se tourmentent uniquement pour ne pas être naturelles. Tous ses mouvements sont contrastés avec violence. Ici, Vulcain, vu de dos, se rompt les vertèbres du cou pour tourner la tête vers le spectateur; là, des forgerons paraissent danser en battant l'enclume. Toujours les membres se contrarient dans leur action. Toujours la jambe gauche recule quand le bras gauche avance. C'est un maniérisme forcé et d'autant plus fatigant qu'il est inutile et sans motif. Dubreuil est un artiste qui a beaucoup vu, mais qui sait tout de seconde main, pour l'avoir appris dans les gravures italiennes et peut-être aussi dans les cahiers de croquis qu'auront laissés à Fontainebleau Rosso et les autres. Sans doute il a été gravé lui-même avec beaucoup de négligence et de rudesse; mais j'imagine que la sauvagerie de la gravure a prêté à ses compositions un certain caractère de force qui peut-être n'était pas dans sa peinture. Une chose à dire en l'honneur de Dubreuil, c'est qu'il peignit pour l'église des Augustins, à Paris, un tableau que Nicolas Poussin préférait à tous ceux du même temps. C'était une *Descente du Saint Esprit,* peut-être celle qui est gravée par Fatoure et *Giovane.*

Les comptes des bâtiments royaux dépouillés par M. Léon de Laborde (*Renaissance des arts à la cour de France*) constatent divers payements faits à deux artistes de la même famille, Jean et Louis Dubreuil, pour travaux de peinture exécutés par eux au Louvre, sous la direction du sieur de Clagny (Pierre Lescot), mais

[1] Ces détails sur les fils de Dubois se trouvent dans la *Notice des tableaux du Louvre* par M. Villot.

on ne sait rien autre chose ni sur Jean ni sur Louis. Quant à la vie de Toussaint Dubreuil, elle nous est également inconnue. Sa mort est racontée en ces termes par Pierre de l'Estoile, dans son journal du règne d'Henri IV. « Le 22 novembre 1602, Dubreuil, peintre du Roi, singulier en son art, et qui avoit fait et devisé tous ces beaux tableaux de Saint-Germain, revenant dudit Saint-Germain à Paris sur un cheval rétif et qui alloit fort dur, fut à son retour surpris d'un renversement de boyaux que les médecins appellent colique de miserere, qui, en moins de vingt-quatre heures, l'envoya en l'autre monde. »

M. Robert Dumesnil a décrit les estampes gravées d'après Toussaint Dubreuil, par Fatoure et G. Giovane (Gabriel le jeune). Elles sont au nombre de quatre :

1. *Jésus apparaissant à Madeleine en jardinier.* Debout, à gauche, le Sauveur donne la bénédiction à la Madeleine prosternée devant lui; du côté opposé, l'on voit le sépulcre gardé par deux anges. On lit à gauche : *D. Breuil In*, et à droite : *P. Fatoure, G. Giovane, f.*

2. *Descente du Saint Esprit.* Des anges disposés en rond célèbrent, aux sons de divers instruments, la gloire du Très-Haut, en présence des armées célestes. Composition ovale. *T. Dubreuil Invétor P. Fatoure, G. Giovane, f. co. privil.* 1609. M. Robert Dumesnil pense que cette estampe reproduit le tableau des Augustins dont nous avons parlé.

3. *La Terre.* Cybèle, assise, les jambes étendues vers la droite, s'appuie sur un lion. Deux Amours jouent avec un autre lion. A gauche : *T. Dubreuil Inv*, et à droite : *Lejeune et P. V.* (Pierre Vallet) *fe.* 1610. TERRA.

4. *Le Feu.* Vulcain, vu de dos, tenant une paire de tenailles, est assis à droite dans l'intérieur d'une forge et retourne la tête. Des forgerons battent l'enclume. A la gauche du fond : *B inv.*, *Lejeune et P. V fe* $^{P}_{1}$ *pre* 1610. IGNIS.

JACOB BUNEL

NÉ EN 1558. — MORT EN 1614

L'incendie qui détruisit en 1661 la petite galerie du Louvre a fait disparaître aussi les ouvrages de Bunel, qui était le collaborateur de Dubreuil, et qui, après la mort de celui-ci, avait achevé les peintures de la voûte. Bunel était fils de maître. Il naquit à Blois en 1558 et fut baptisé dans l'église de Saint-Honoré. Ayant fait le voyage d'Italie, il en revint quand Dubreuil travaillait au Louvre et il lui fut associé. La petite galerie (aujourd'hui la galerie d'Apollon) devait renfermer dans les trumeaux les portraits grands comme nature des rois et reines de France; mais les voulant authentiques, Henri IV ne fit peindre que les rois et reines qui avaient gouverné à partir de saint Louis. Porbus et Bunel furent chargés de ces portraits. Bunel y apporta un soin, une conscience rares. « Il peignit d'après le naturel, dit Sauval, ceux des personnes qui vivoient « de son temps. Pour déterrer les autres, il voyagea par tout le roïaume et prit les copies des stucs, des « cabinets, des vitres, des chapelles et des églises où ils avoient été peints de leur vivant. Il fut si « heureux dans sa recherche que dans cette galerie il n'y a pas un seul portrait de son invention, et par le « visage et l'attitude, tant des hommes que des femmes qu'il y a représentés, on juge aisément de leur génie « et de leur caractère. »

Nous ne pouvons apprécier aujourd'hui les talents de Bunel; mais il nous est permis de croire que ses portraits étaient quelque peu inférieurs à ceux de Porbus. Sauval nous apprend en effet que le portrait de Marie de Médicis, par Porbus, le seul qui ait échappé à l'incendie (et nous l'avons au Louvre), passait pour le meilleur de la galerie. Par le même auteur nous savons que Bunel eut un élève et un aide fort intelligent dans sa femme Marguerite, qui excellait à peindre les personnes de son sexe. Aussi la plupart des portraits de reines étaient-ils exécutés de sa main sur les dessins de son mari.

Il ne reste donc rien de Bunel, si ce n'est un grand tableau, la *Descente du Saint Esprit*, qu'il avait peint à Paris, dans la chapelle où l'ordre du Saint-Esprit a été institué, aux Grands-Augustins, et qui est à cette heure dans les greniers du Musée de Bordeaux. Notre collaborateur, M. Paul Mantz, en qui l'on peut avoir toute confiance, nous dit avoir vu cette toile, et ne l'avoir trouvée ni bien remarquable ni surtout bien originale. En ce temps-là nos maîtres cessaient d'être Français dès qu'il s'agissait d'autre chose que de peindre un portrait sur nature ou de le crayonner. Nous ignorons ce qu'a pu devenir l'*Assomption de la Vierge*, un autre tableau de Bunel dont parle Félibien, et qui était aux Feuillants de la rue Saint-Honoré.

Jacob Bunel mourut en 1614, à l'âge de cinquante-six ans, et, comme l'on voit, il mourut presque tout entier, après avoir été pourtant un artiste des plus honorés dans un règne des plus illustres. Ainsi passe la gloire des peintres, *sic transit*...

Augustin Carrache a gravé, d'après Bunel, le portrait de Henri IV, dans un ovale, en 1595. La gravure lui fut magnifiquement payée; mais « il faut croire, dit Mariette, qu'on n'y trouva pas la ressemblance voulue, et que ce fut la cause de la rareté des épreuves. On négligea de faire imprimer la planche, au lieu que le portrait du même prince, gravé par Goltzius en 1592, d'après un tableau que je crois aussi de Bunel, fut fort recherché, parce que, en effet, il est fort ressemblant et fort proprement gravé. »

Musée de Bordeaux. — La *Descente du Saint Esprit*. C'est le tableau qui fut peint pour l'église des Grands-Augustins de Paris.

LES DUMONSTIER

XVIe SIÈCLE

C'est toute une dynastie que cette famille des Dumonstier, et il n'est pas très-facile de s'y reconnaître. Le plus ancien de tous est Geoffroy Dumonstier, peintre en miniature et sur verre. Lorsque le Rosso vint en France, il l'employa dans plusieurs de ses ouvrages, et Geoffroy devint un habile imitateur de la manière austère et sauvage du peintre florentin. Cela se voit sur les divers morceaux de sa composition qu'il a gravés à l'eau forte et que possède le cabinet des Estampes. Deux de ces pièces portent la date de 1543 et de 1547. Sa façon de graver sommairement et sans demi-teinte est en effet sauvage, mais cela même donne à ses gravures une sorte de saveur étrange et de haut goût. Ses compositions sont quelquefois bizarres et violentes, entre autres le *Saint Jean dans l'île de Patmos*, qui rappelle les singularités du Rosso, et dont l'imprévu, du reste, est plus admissible là où il s'agit de représenter les songes d'un visionnaire. Ses figures ont de longues jambes, de longs bras, des mouvements forcés, des cheveux en coup de vent et des barbes agitées comme celle du Parmesan. Ses draperies auraient de la grandeur si elles n'étaient coupées çà et là par de petites cassures qui produisent des chiffonnements inutiles. Ces plis misérablement détaillés affaiblissent l'ensemble et amoindrissent la tournure du premier jet. Mais le dessin de Geoffroy Dumonstier est quelquefois plus correct et plus sage que celui de ses maîtres. Les hardiesses de la désinvolture italienne sont chez lui tempérées alors par le bon sens et le goût français. Il a gravé, par exemple, une suite de vierges et de saintes debout, qui ont dû être dessinées pour des vitraux, et qui ont de la simplicité, de la tenue et du style. Cette fois, il s'est imposé des proportions moins allongées; il a été plus circonspect dans ses mouvements, plus grave et plus digne dans ses attitudes, plus fidèle aux grandes lignes, et sa pointe, moins capricieuse, a suivi, sans les rompre mesquinement, des plis simples, tranquilles et larges. On conçoit qu'un tel artiste ait été employé très-utilement à la décoration de Fontainebleau. Il n'était pas toutefois un des mieux rétribués, car il travaillait à raison de vingt sols par jour, ainsi qu'il résulte des comptes royaux de 1533 à 1540.

Geoffroy eut une nombreuse lignée. L'un de ses fils, nommé Cosme, fut peintre en miniature et fort considéré du roi, qui en avait fait son valet de chambre et qui, se confiant en sa prudence, l'envoya en plusieurs cours chargé de commissions importantes. C'est du moins ce que dit Sauval dans un manuscrit qui a passé sous les yeux de Mariette. Cosme Dumonstier figure sur l'état des officiers de la reine Catherine, de 1585 à 1587, avec Pierre Dumonstier. « Celui-ci, dit M. Léon de Laborde, avait encore quelques bonnes « traditions de l'école des Clouet; seulement une tendance au *rose frais* et de petits moyens, en termes « d'atelier, des ficelles, gâtent quelques-uns de ses portraits. »

Le plus célèbre des Dumonstier, qui n'en est pourtant pas le plus habile, c'est Daniel Dumonstier, fils de Cosme, et petit-fils de Geoffroy. Il naquit à Paris en 1575 et il y mourut en 1646 d'une colique de miserere. Durant un demi-siècle que dura sa vie d'artiste, il fit un nombre prodigieux de portraits aux trois crayons et au pastel; il peignit presque tous les notables, hommes et femmes, du temps d'Henri IV et de Louis III.

Ses premiers ouvrages sont pleins de finesse et bien sentis. L'on peut citer de lui comme un excellent crayon celui de la duchesse d'Espernon (je crois), qui tient de la manière attentive et délicate des Clouet. Un autre beau morceau de ses commencements est le portrait de Brulard, marquis de Syllery. C'est une tête remarquable, au masque puissant, mais distingué, au front pensif, au regard pénétrant mais légèrement noyé. Le modelé en est sûr et très-souple. La présence des os, des muscles et des tendons est accusée sans aucune insistance, sous une peau fine et tendue qui adoucit les ombres, élargit les plans et donne à toute la tête une charmante vaguesse.

On peut voir ces crayons au cabinet des Estampes. Il s'en faut bien, au surplus, que les autres portraits de la collection soient du même prix. A force de besogner, Daniel avait adopté une manière expéditive et uniforme, ou, pour dire mieux, un procédé qu'il appliquait indifféremment à tous ses modèles, au lieu de varier ses accents, comme il convient de le faire, suivant le tempérament, l'âge et le caractère de l'original. Cette monotonie de la touche était à la fin tellement routinière qu'en parcourant le volume on croit voir toujours la même personne. Les traits paraissent dessinés sans doute avec justesse et vérité, mais d'un crayon sans délicatesse et sans réticences, qui les fait tous valoir avec la même précision et la même force. L'emploi d'un rouge cru et faux prête le plus souvent à ses figures un air aviné. Ses cheveux, négligemment frottés, ressemblent à des étoupes, et il est évident que Daniel, accablé d'ouvrage, ne pouvait ou ne voulait plus se donner le temps d'étudier ses portraits, de les varier et de les finir.

M. Frédéric Reiset a retrouvé dans les registres de Saint-Eustache, à la date du 8 mai 1602, l'acte du premier mariage de Daniel Dumonstier (car il fut marié deux fois). Ses recherches assidues l'ont conduit de même à découvrir successivement des actes de baptême constatant que les enfants de Daniel eurent pour parrains et marraines des personnages illustres ou importants, des gens de cour, des gentilshommes, « entre autres le sire de *basson Pierre*, colonel du régiment des reîtres, » dans lequel on reconnaît aisément le fameux Bassompierre. Nous avons du reste dans Tallemant des Réaux plusieurs historiettes curieuses touchant Daniel Dumonstier. Son cabinet de livres était renommé, et le logement qu'il occupait au Louvre était le rendez-vous de la meilleure compagnie. Lorsqu'il y mourut en 1646, on le soupçonnait fortement de ne s'être pas confessé depuis longtemps, et de fait on trouva chez lui « beaucoup de livres défendus et des tableaux déshonnêtes et contre les bonnes mœurs, tous lesquels la reyne mère fit jeter dans un feu après les avoir payez selon leur juste prix, comme on les vendoit à l'encan » dit l'auteur du *Trésor historique*, Pierre de Saint-Romuald, feuillant.

Les gravures de Geoffroy Dumonstier sont décrites dans le *Peintre-Graveur* de M. Robert Dumesnil. L'espace nous manque pour en donner ici une description même succincte. Nous nous contenterons de signaler comme les meilleures celles qui portent au catalogue les numéros 11, 13, 14, 16, 22.

Le *Cabinet des Estampes*, réunissant aujourd'hui les dessins qui se trouvaient à la bibliothèque de l'Arsenal, possède trois grands volumes tout pleins des œuvres de Daniel Dumonstier, et un ou deux crayons de Pierre. Ces portraits, beaucoup plus curieux que beaux, sont au nombre de cent dix environ, dont une quarantaine d'anonymes. Parmi ceux dont les noms sont connus, on distingue les personnages suivants, à cause de leur plus ou moins de célébrité : Brulart, marquis de Sillery, chancelier de France; Marie de Médicis, le duc d'Espernon, Anne d'Autriche, le duc de Buckinkan (*sic*), Mme de Dampierre, le comte de Papenheim, le comte de Grammont, depuis duc, le prince de Rohan-Guémenée, la maréchale d'Ancre, le duc de Vendôme, le maréchal de Montigny, le marquis de Rosny, le duc de Parme, Mme de Saint-Simon, Henri de la Trémouille, Jeanne de Bourbon, abbesse, Mme de Bussy, Mme de Lanoue, Mme de Guiche, Armand de Bourbon, prince de Conti, le duc du Maine, le marquis de Bragelonne. On remarque aussi dans la collection le portrait en profil de la seconde femme de Daniel Dumonstier, Françoise Césèque, avec cette mention écrite par le peintre : *Faicte ce 8 de may 1629 : commencée par mon fils aîné, corrigée et finie par moy, D. Dumonstier... Depuis, ma femme en second mariage du 5 de may 1630 et trespassée le 5 d'octobre 1636.*

QUINTIN VARIN

NÉ EN 1580. — MORT VERS 1645?

Varin est le seul peintre que Nicolas Poussin ait reconnu pour son maître, et l'on peut être assuré de l'estime qu'il lui portait, d'après ces paroles de Bellori. « On voit les œuvres de Varin à Amiens et

« à Paris; c'est un maître auquel les connaisseurs promettent une renommée plus brillante que celle « dont il jouit lorsqu'on aura fini par reconnaître son mérite. » Comme le fait observer M. Gandar (*Souvenirs de la jeunesse de Nicolas Poussin aux Andelys*[1]), il est clair que l'Italien Bellori, en parlant ainsi de Varin et de son injuste obscurité, ne fait que répéter ce que lui avait dit à Rome Nicolas Poussin, son ami.

En 1847, M. de Chennevières, toujours prêt à redresser les torts de l'histoire à l'endroit des peintres français, publia une notice intéressante sur Varin, dans le premier tome de ses *Peintres provinciaux de l'ancienne France*. Ses recherches intelligentes et passionnées l'avaient conduit à la découverte d'un document précieux, déjà connu de Piganiol, qui n'en avait pas révélé la source : c'était le passage que nous allons citer du *Supplément à l'histoire de Beauvoisis, par M. Simon, conseiller au présidial de Beauvais.* « Quintin Varin, peintre du roi Louis XIII, avait appris à peindre de maître François Gayet, « chanoine de Beauvais, dont il y a quelques peintures dans la cathédrale qui n'approchent pas de celles « de son écolier, qui quitta Beauvais en 1610. Varin est le premier des Français qui a su peindre la « perspective, et le frère Bonaventure d'Amiens, capucin, lui en avait donné l'ouverture..... Il commença « à travailler à Beauvais, où, après quantité d'ouvrages, voyant que sa science ne le garantirait pas de « l'hôpital, il alla à Amiens, où il peignit plusieurs familles entières qui sont dans l'église de Notre-Dame; « et n'y trouvant pas encore des récompenses proportionnées à l'idée qu'il avait de son mérite, il alla à « Paris loger dans un grenier, rue de la Verrerie, chez un marguillier de Saint-Jacques-la-Boucherie, qui « lui fit faire un grand tableau où il représentait saint Charles Borromée en extase, avec un saint Michel « debout; cet ouvrage ayant été vu par hasard et admiré par l'intendant de la reine Marie de « Médicis, qui s'informa du peintre, l'alla chercher dans son galetas, lui donna de quoi payer son loyer et « l'amena à la reine, après lui avoir fait tracer un dessin sur l'idée qu'il lui en avait donnée, que l'on « trouva si juste et de tant d'imagination qu'ils furent ravis d'avoir trouvé ce que l'on faisait chercher « dans les pays étrangers depuis longtemps; on l'arrêta pour travailler à la galerie du nouveau palais du « Luxembourg. Mais s'étant trouvé associé avec le nommé Durant, poëte, qui travaillait aux inscriptions, et ce « dernier, qui aimait la satire, ayant écrit contre le gouvernement, fut arrêté, prisonnier, et depuis pendu; « Varin s'alarma si fort et se cacha si bien qu'il ne put pas savoir qu'on le cherchait pour le faire travailler « et qu'on ne put le déterrer, ce qui fut cause que l'on se servit de Rubens, d'Anvers. Varin revint quelques « années après, et il fit pour la reine la *Présentation de Jésus-Christ au Temple*, qui est dans le retable « des Carmes du Luxembourg, le *Paralytique*, de Fontainebleau, et, suivant quelques-uns, le tableau du « maître-autel de Saint-Eustache, qui est plutôt du Voet (Vouet). Il a aussi peint dans quelques chapelles à « Saint-Nicolas-des-Champs. Il s'attachait à peindre en raccourci. Nous avons à Beauvais un grand nombre « de ses premiers ouvrages..... Ce qui était cause qu'il ne gagnait pas tant, c'est qu'il voulait tout faire « lui-même à ses tableaux. Il peignait aussi avec beaucoup de netteté toutes sortes de caractères, tant « avec le pinceau qu'avec la plume. »

A quoi tient la gloire! S'il n'avait pas connu ce malheureux Durant, pauvre poëte qui fut rompu vif en place de Grève (pour quelques méchants vers!), Quintin Varin aurait été chargé de la besogne illustre qui fut confiée à Rubens!... Mais qui oserait dire qu'elle eût illustré Varin comme elle a illustré le peintre flamand? M. de Chennevières n'hésite pas à exprimer sur ce point d'amers regrets. Il parle, sur la foi de Piganiol, des *magnifiques* dessins présentés par Varin à Marie de Médicis, et du beau nom de peintre que la France aurait pu gagner en employant un artiste « né et nourri sur son terroir. » Qu'il nous soit permis de ne point partager ces regrets honorables et patriotiques. Ce que nous connaissons de Varin n'indique pas chez lui cette abondance d'inventions, ce feu pittoresque, ce génie, qui étaient nécessaires pour entreprendre une aussi vaste machine et pour y suffire. La *Présentation au Temple*, qu'il peignit pour l'église des Carmes déchaussés, près du Luxembourg, et qui est aujourd'hui à Saint-Germain-des-Prés,

[1] Une partie de cet excellent travail a été insérée dans le cinquième volume de la *Gazette des Beaux-Arts*.

révèle un talent distingué, mais froid, un peintre qui, dans chaque figure, peut avoir le sentiment de la convenance et de la grâce, mais qui n'a pas dans l'ensemble suffisamment de puissance et de tenue. Sa composition est vide ; ses personnages, qui sont pourtant de grandes proportions et couverts de draperies amples jusqu'à la pesanteur, ne remplissent pas leur cadre. La toile, haute de cinq mètres et demi sur trois mètres de large, ne contient que cinq figures principales : la Vierge, qui est svelte, blonde, aimable et ingénue, le grand-prêtre Siméon, qui se penche sur l'enfant avec un respectueux amour, la vieille Anne, la prophétesse, qui, des deux mains, montre le Sauveur, et une assez belle jeune femme qui est assise sur les degrés du temple, et qui fait groupe avec ses deux enfants, dont le plus jeune est dans ses bras. L'exécution et la couleur sont les côtés les plus remarquables de cette peinture. Les chairs sont rendues avec une certaine pastosité que l'école française ne connaissait point encore. Le coloris a de la chaleur et quelque chose de vénitien dans la partie gauche du tableau ; mais les tons légèrement mordorés de cette partie ne s'accordent pas bien avec la draperie de la Vierge, qui est d'un bleu pâle et froid. Quant à la lourde couverture qui enveloppe le grand-prêtre, elle est d'un beau rouge généreux et profond, mais les plis n'en sont pas aussi heureux que la couleur ; c'est une draperie qui ne recouvre, n'indique et ne dessine aucune forme, une draperie creuse, dessinée de pratique, sans caractère et sans style. Au fond du tableau s'enfonce la perspective d'une galerie servant comme de vestibule au temple. Varin s'est rappelé ici fort à propos les leçons du frère Bonaventure, et l'idée de terminer par un effet tempéré de lumière ce tableau vigoureux, dont les parties les plus claires sont les carnations, est une idée de peintre, comme les gris fins de son architecture sont d'un coloriste. En somme, il n'est pas douteux que le peintre picard, pour parler le langage de M. de Chennevières, n'ait mérité un meilleur sort, je veux dire une plus brillante renommée.

Il paraît, au surplus, d'après les descriptions animées de M. Gandar, que Varin a su être mouvementé, fier et pathétique dans un tableau de sa main qui est aux Andelys, le *Martyre de saint Vincent*, qu'il peignit en 1612, sous les yeux de Nicolas Poussin. Ce n'est pas non plus un petit honneur que celui d'avoir deviné le naissant génie du plus grand peintre de la France. L'histoire rapporte, en effet, que les parents du Poussin, absolument contraires à sa vocation, ne furent vaincus que par les conseils et l'autorité de Quintin Varin, appelé aux Andelys en 1612. Voilà donc maintenant quatre dates certaines qui forment les jalons de sa biographie. En 1610, il quitte son premier maître, le chanoine Gayet de Beauvais ; en 1612, il travaille aux Andelys et il est en relations avec Poussin ; mais s'il l'a eu pour élève, il faut croire qu'il avait au moins douze ou treize ans de plus que lui, ce qui porte la naissance de Varin vers 1580. En 1618, Durant est pendu ; c'est le moment où son ami, saisi de terreur, échappe aux bienveillantes perquisitions de la reine et manque sa fortune. Enfin la dernière date connue de sa vie est 1638, époque où il peignit un *Jésus en croix* pour la cathédrale d'Amiens. A partir de ce moment, nous perdons la trace de Varin. S'il eût vécu encore dix ans, il est infiniment probable que l'Académie de peinture, établie en 1648, l'aurait compté au nombre de ses fondateurs ou du moins de ses membres. C'est donc avant 1648 que doit se placer, selon toute vraisemblance, la mort de Quintin Varin.

Le Louvre ne possède aucune peinture de Varin ; mais il est présumable que l'on trouvera quelque jour, là où ailleurs, les *magnifiques* dessins dont parle Piganiol.

A Saint-Germain-des-Prés, la *Présentation au temple*. C'est le tableau qui était aux Carmes déchaussés et qui fut commandé par Marie de Médicis. On y voit les armes de cette reine.

Aux Andelys, l'*Assomption de la Vierge*. — M. Gandar, qui a retrouvé ce tableau resté si longtemps inaperçu, n'en fait pas grand éloge ; — le *Martyre de saint Vincent*. D'après la description qu'en donne M. Gandar dans la *Gazette des Beaux-Arts*, cette peinture renferme dans un même cadre divers épisodes séparés de la légende du saint. Le sujet principal est traité avec énergie.

A Amiens, dans la cathédrale, *Jésus en croix*, tableau de petite proportion. Saint Jean et Marie sont placés des deux côtés de la croix.

Nous ne savons ce qu'ont pu devenir les ouvrages de Varin mentionnés par l'auteur du *Supplément à l'histoire du Beauvoisis*, et dont voici la liste : la *Guérison du paralytique*, peinte à Fontainebleau pour la chapelle Saint-Louis, bâtie par Louis XIII en 1624 ;

Quelques morceaux pour les chapelles de Saint-Nicolas-des-Champs ;

Trois grandes fresques exécutées à Beauvais, dans la grande allée du cloître des Jacobins ; le peintre y a représenté *Saint Paul prêchant à Athènes*, *Jésus conduit à Pilate* et le *Couronnement d'épines*.

Dans la même église (des Jacobins) une petite *Assomption* très-finie. Elle était placée vis-à-vis de la chaire.

A Saint-Martin, derrière le chœur, une grande *Assomption.*

Chez le sieur Tristand, président en élection, un grand *Crucifix;*

Chez la veuve de M. Ant. Mauger, avocat, une *Flagellation;*

Chez Me Cl. Caignard, procureur, un *Saint Sébastien;*

Chez M. Simon, auteur du *Supplément à l'histoire du Beauvoisis*, un *Saint Pierre* et autres morceaux...

FRANÇOIS PERRIER

NÉ EN 1590. — MORT EN 1650.

Ce n'est pas sans quelque remords que je me trouve conduit à placer dans le supplément à l'*Histoire des Peintres français,* un artiste qui a été le maître de Lebrun et l'un des douze anciens de l'Académie. Mais en fait de gloire ou de réputation, il n'est qu'heur et malheur. Les peintures ont, comme les livres, leurs destinées, *habent sua fata*. François Perrier, si connu par ses suites d'estampes, est fort oublié aujourd'hui en tant que peintre. Cela tient surtout à ce qu'il n'est représenté dans nos musées que par des œuvres insignifiantes ou malheureusement choisies.

François Perrier est né en 1590 à Mâcon, selon Guillet, à Saint-Jean-de-Losne, suivant les registres de l'Académie; d'autres disent à Salins en Franche-Comté; mais il est sûr qu'il était né en Bourgogne, puisqu'on le surnommait le Bourguignon. Fils d'un orfèvre, il ne voulut pas suivre la profession de son père et il embrassa l'étude de la peinture avec une ardeur extrême, au point que désirant faire le voyage d'Italie, il se résigna, dit d'Argenville, à conduire un voyageur aveugle, et *par cette industrie il fut nourri jusqu'à Rome*. Arrivé là, il se laissa embaucher par un de ces marchands italiens qui vendent aux étrangers des copies d'après les meilleurs maîtres, et ses relations nouvelles lui procurèrent l'occasion de connaître le chevalier Lanfranc, dans le temps où ce peintre, alors en vogue, persécutait avec acharnement le Dominiquin. Ce fut à l'instigation de Lanfranc que Perrier, devenu graveur aussi facilement qu'il était devenu peintre, grava la *Communion de saint Jérôme* d'Augustin Carrache, « non pas, dit Mariette, pour disculper le Dominiquin du reproche qu'on lui faisait d'avoir volé la pensée de son maître dans le tableau du même sujet qu'il avait peint à Rome, mais au contraire pour appuyer ce qu'en publiait Lanfranc, qui cherchait à nuire à son rival par tous les moyens. »

Après un assez long séjour à Rome, Perrier revint en France vers 1630, en passant par Lyon. Il y fut tout de suite employé par les Chartreux, qui lui firent peindre à fresque dans leur petit cloître la vie de saint Bruno, dans leur réfectoire la *Cène*, et dans l'église de leur monastère huit tableaux de sainteté, entre autres la *Décollation de saint Jean* qu'il a depuis gravée à l'eau-forte. Ces compositions durent être savantes et faciles, mais il nous est permis de penser, sans les avoir vues, que Perrier n'y sut pas mettre le sentiment d'onction, de mélancolie, d'exquise tendresse qui a immortalisé Lesueur. Praticien habile, abondant et résolu, fort de ses longues études en Italie, Perrier était surtout propre aux grandes machines. Aussi, quand il vint à Paris en 1631, il s'attacha naturellement à Simon Vouet, qui était alors en possession de tous les travaux importants, et qui lui fit exécuter sur ses dessins des peintures décoratives, notamment celles du château de Chilly, appartenant au marquis d'Effiat, près de Lonjumeau. Le génie de Perrier, plein de facilité et de feu, s'accordait à merveille avec la manière expéditive de Simon Vouet, qui ne songeait qu'à couvrir de peintures tous les hôtels de Paris et tous les châteaux de France. A la façon dont il s'acquitta de sa besogne, on put juger qu'il était capable de vivre, comme un autre, sur son propre fonds; mais Vouet ayant accaparé l'influence, la réputation et les commandes, Perrier, qui se fatiguait sans doute de ne travailler qu'en sous-ordre, s'en retourna en Italie.

Ce voyage dut avoir lieu avant l'année 1638, car en cette année, Perrier publiait à Rome une suite de *Statues antiques*, formant cent planches sommairement gravées à l'eau-forte, d'une pointe vive et légère. L'art antique y était vu par un côté pittoresque. Sous les tailles libres, faciles et souvent tremblées, du graveur, la dignité de cette noble statuaire est singulièrement altérée. Un certain frémissement dû aux inégales

morsures de l'eau-forte, leur prête une apparence de mouvement et de vie réelle, un air *nature* et je ne sais quel aspect familier qui les dépouillent de leur grandeur et de leur style. La manière de Perrier convient mieux, du reste, aux sculptures romaines du temps des Empereurs qu'aux statues grecques. Elle rend assez bien la physionomie des bas-reliefs de la décadence, leurs plans multipliés, leurs ombres profondes, leur marbre remué et fruste. Le peintre est surtout fidèle aux originaux dans la suite des *Bas-reliefs de l'ancienne Rome*, qu'il publia en l'année 1645, en cinquante planches. Ces eaux-fortes, tirées à grand nombre et connues de tous ceux qui ont des yeux pour les choses d'art, ont été décrites dans le sixième volume du *Peintre-Graveur français*, par M. Robert Dumesnil, qui en fait peu d'éloges. Quant aux estampes que Perrier grava en camaïeu, on les trouve plus rarement, dit cet iconographe. « Les épreuves qui se rencontrent encore de nos jours tirées sur papier de couleur, le plus souvent bleu, avec la planche des rehauts garnie d'un beau blanc de céruse, offrent des reflets métalliques chatoyants, extrêmement agréables. »

De retour à Paris en 1645, aussitôt après la publication de sa seconde suite d'estampes, celle des *Bas-reliefs*, Perrier fut chargé de peindre à fresque, dans l'hôtel de la Vrillière[1], une voûte en berceau à plein cintre qui existe encore. Il divisa cette grande décoration en cinq compartiments principaux au moyen d'une architecture feinte, qui les séparait par des arcs doubleaux et les encadrait dans des bordures figurées en relief avec une variété bien entendue pour le plaisir des yeux. Des bas-reliefs simulant le bronze doré devaient soutenir et enrichir l'ensemble. Tout entier au souvenir des palais romains, Perrier reproduisit dans son plafond ces allégories qui, à force d'être répétées, sont devenues banales et ont fini par être fastidieuses. C'était l'Aurore qui précède l'arrivée d'Apollon et qui réveille la Nuit; c'étaient les Quatre Éléments symbolisés par quelques traits de la Fable. C'étaient encore les Quatre Parties du monde, et l'on y voyait des groupes de satyres et de femmes jouant avec des oiseaux ou lutinant des bêtes fauves. Par le goût de son dessin et par le caractère de ses paysages, Perrier ressemble à Lanfranc et aux Carrache, de même que par l'exécution de ses peintures et par son coloris sauvage, il rappelle l'école de Simon Vouet. Le temps, qui harmonise en général les couleurs les plus crues, semble avoir plutôt augmenté en violence les tons de Perrier. Sa fresque n'a jamais été, sans doute, ni transparente ni blonde; mais il faut croire qu'elle était dans le principe moins caravagesque. Ses rouges sont durs, ses verts ténébreux; ses grands ciels sont d'un bleu devenu sombre et féroce. C'est de lui sans doute que Lebrun, son élève, tenait ce coloris déplaisant dont il s'est rarement départi. Mais dans le temps où il florissait, François Perrier, rompu qu'il était à toutes les pratiques, inventeur ou plutôt producteur inépuisable de figures faciles, rapportées dans son bagage moitié romain moitié bolonais, Perrier, dis-je, dut être un homme important; il dut jouer un rôle. Il ne faut donc pas être surpris qu'il ait été, en 1648, l'un des douze anciens de l'Académie. Il y occupait le rang de professeur lorsqu'il mourut en 1650, âgé de soixante ans. Comme peintre, il n'a su ni châtier son dessin, ni approfondir son sujet, ni en creuser le sentiment; il s'est arrêté à la surface des choses. C'est pour cela qu'on l'a oublié si vite; mais on l'a trop oublié.

Musée du Louvre. — *Acis et Galathée*, tableau de chevalet. Ce tableau était placé en 1710 dans le cabinet du duc de Bourgogne. Perrier en avait composé plusieurs variantes, une entre autres, qui a été gravée par Lepautre et que possédait le fameux jardinier des Tuileries, M. Le Nôtre, une seconde, pour M. Blanchard, professeur à l'Académie.

Orphée devant Pluton. Ce tableau se trouvait en 1710 à Marly, dans les appartements de la duchesse de Bourgogne.

Énée et ses guerriers combattant les Harpies. A gauche, Énée semble rassurer une femme agenouillée tenant un enfant, tandis que ses compagnons cherchent à atteindre les Harpies, dont une est tombée à ses pieds. Plus loin un vieillard et des femmes qui fuient.

La plupart des peintures de Perrier ayant péri, nous devons au moins mentionner ses principaux ouvrages.

On sait qu'il peignit quelques portions de lambris à l'hôtel Lambert, dans le cabinet de l'Amour, qui fut si bien décoré par Lesueur.

Il fit une *Assomption* pour les religieuses Visitandines de la rue Saint-Antoine, et une autre *Assomption* pour M. Guénégaud, au château de Fresne.

Au plafond de la seconde Chambre des Enquêtes, il représenta la Justice avec tous ses emblèmes.

Dans le salon du château du Raincy, qui n'existe plus, Perrier avait exécuté en grisaille à fresque, sur seize panneaux, divers traits de l'histoire de Médée; et dans l'antichambre appelée la *Bacchanale*, les épisodes les plus pittoresques de l'histoire de Silène, séparées par des poteaux feints entourés de pampres en forme de berceau.

Il avait peint pour M. Crozade, premier commis du receveur

[1] C'est aujourd'hui l'hôtel de la Banque de France.

général Penautier, la *Confiance d'Alexandre en son médecin*; pour M. Rappe, officier de chancellerie, *Hercule aux pieds d'Omphale*, et pour M. Letellier, maître des comptes, *Jupiter nourri par la chèvre Amalthée*.

Rousselet, Cosway et autres ont gravé d'après Perrier, et lui-même il a gravé plusieurs de ses compositions, un *Crucifix*, un *Saint Roch*, deux *Fuites en Egypte*, la *Décollation de saint Jean*, qu'il avait peinte à la Chartreuse de Lyon.

Son œuvre se compose de cent quatre-vingt quinze pièces, dont cent cinquante forment les suites des Statues antiques et des Bas-reliefs. On remarque, parmi ses meilleures estampes, l'histoire de Psyché d'après les peintures de Raphaël à la Farnésine.

LES BEAUBRUN

CHARLES, NÉ EN 1604, MORT EN 1692. — HENRI, NÉ VERS 1603, MORT EN 1677.

Charles et Henri de Beaubrun, qui furent inséparables dans leur vie, doivent l'être aussi dans l'histoire de la peinture française. Ils étaient cousins germains. Leur aïeul, Mathieu de Beaubrun, originaire du Forest, était page du marquis d'Urfé; ayant suivi ce gentilhomme à la cour, il devint valet de chambre du roi, et il le fut successivement sous les règnes de Henri II, François II, Charles IX, Henri III et Henri IV. Il mourut en 1597 au château de Monceaux, dont il était concierge et garde-meuble, et il fut enterré dans l'église du Trilport. Son fils aîné, nommé aussi Mathieu, lui succéda en sa charge, et il fut envoyé à Rome, comme page du cardinal de Joyeuse, pour y faire son éducation d'artiste, et apprendre ce qu'on lui aurait encore mieux enseigné à Paris, dans l'école des Clouet, l'art du crayonneur. « C'était, dit Guillet de Saint-Georges, une « nouvelle manière de peindre en pastel, en représentant les têtes à peu près de la grosseur du naturel, non « plus sur du papier gris, comme avant, mais sur du papier blanc avec de la pierre noire, de la sanguine, « du vermillon et un peu de laque. Ces sortes de portraits s'appelaient *crayons*, et c'est en cela qu'on vit « exceller les Dumoustier[1]. »

Mathieu communiqua son goût et son talent à son fils Charles et à un de ses frères, nommé Louis, qui se fit estimer comme peintre d'histoire et de portraits, et dont quelques ouvrages eurent l'honneur d'être placés dans la grande salle de l'Hôtel de Ville, à Paris.

Quant à Henri de Beaubrun, cousin germain de Charles, il était fils de Henri de Beaubrun, valet de garde-robe du roi. Lui-même il fut attaché à la personne de Louis XIII, en qualité de porte-arquebuse, et cette charge n'était pas une sinécure sous un prince qui aimait passionnément la chasse. Louis XIII, connaissant l'inclination de ce jeune homme pour la peinture, prit intérêt à son éducation et voulut qu'il apprît, pour la compléter, l'architecture, la géométrie et la perspective.

Bientôt le roi, gagné à son tour par le goût de peindre, se fit montrer par Beaubrun les procédés du pastel, et il se mit à *pourtraire* les seigneurs de sa cour. On juge si les courtisans furent empressés autour d'un artiste qui était le professeur du roi. Henri ne pouvant suffire à toutes les demandes, s'associa dès lors à son cousin Charles, et ils se lièrent d'une indissoluble amitié. Entre eux, du reste, il y avait une singulière parenté d'esprit, de talent et de manière. Ils étaient, à un an près, du même âge, et ils avaient cette faculté rare de travailler en commun au même ouvrage sans qu'on pût distinguer où finissait le travail de l'un, où commençait celui de l'autre.

En 1638, le duc de Buckingham, ambassadeur d'Angleterre, voulut avoir le portrait d'Anne d'Autriche de la main de Beaubrun. La reine était alors grosse de six mois. Le duc demanda que les apparences de la grossesse fussent marquées dans le portrait, et la reine ne s'y opposa point. Cela fit dire que les Beaubrun avaient peint Louis XIV avant qu'il ne fût né. Ils le peignirent, du reste, huit jours après sa naissance.

Henri de Beaubrun était remarqué par ses manières agréables, il avait l'art de plaire et l'esprit fertile en inventions amusantes. Il fut admis par le dauphin dans les divertissements de sa jeunesse. « Lui et son cousin imaginèrent plusieurs nouveautés ingénieuses et galantes tant pour les sujets que pour les habits des

[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture*... Paris, 1853.

mascarades, ballets et comédies qui divertissaient la cour. » Ils composèrent même une comédie de proverbes qui a été imprimée et dont il s'est fait de nombreuses éditions. Tout cela les mit si bien en faveur, que le roi offrit gracieusement à Henri de Beaubrun de signer au baptême de l'aîné de ses enfants. Une chose assez rare, c'est que les deux cousins se marièrent sans que leur union en fût troublée. Ensemble ils recevaient les commandes, les visites et les compliments des grands personnages. Le prince de Condé les vint voir lorsqu'il était tout glorieux de ses victoires de Rocroy et de Fribourg, et il se fit peindre par eux, lui et les seigneurs de sa suite, qu'on nommait les *petits maîtres*, tels que le maréchal de Grammont, le marquis de Coligny, le marquis de la Houssaye. Plus tard, ils reçurent encore une visite illustre, celle de la reine Henriette d'Angleterre, qui amenait avec elle, pour la faire peindre, cette enfant qui avait été peinte par Van Dyck et qui, depuis, fut la duchesse d'Orléans, femme de Monsieur. On parla même de la grâce parfaite avec laquelle les deux peintres, se souvenant de leur métier de page, avaient offert des rafraichissements à la reine et à sa fille.

Cependant la mode du portrait devint une véritable fureur, et cela dura trois ans, de 1656 à 1658. On ne se contentait pas d'être peint en pastel : chacun voulait avoir son portrait par écrit; et, pour plus de sûreté, chacun se peignait lui-même, soit dans un discours en forme, soit dans une lettre familière. Il va sans dire qu'on s'accordait les plus remarquables qualités du corps et de l'esprit. Pas de cavalier galant, pas de femme charmante qui ne se piquât d'exceller en ces pastels littéraires. La marquise de Kergen, entre autres, en écrivant ainsi son propre portrait, parla des Beaubrun et de leur talent, et en fit un éloge si bien tourné qu'on le répéta par écrit à la cour et à la ville. Partout, du reste, on vantait leur coloris délicat, le choix, l'aisance et la distinction de leurs attitudes; les dames raffolaient des jolies coiffures et des ajustements gracieux que les deux cousins savaient leur donner.

En 1660, comme on faisait à Paris de magnifiques préparatifs pour célébrer le mariage du roi avec l'infante, les Beaubrun furent chargés de dessiner et de décorer l'arc de triomphe qui fut élevé au bout du pont Notre-Dame, proche l'église Saint-Denis de la Châtre. Par allusion à la Fronde vaincue, ils y peignirent, entre autres figures allégoriques, Mars désarmé par l'Amour. Ce furent aussi les Beaubrun qui firent au-dessus de la porte Saint-Antoine les portraits au naturel du roi et des échevins. L'année suivante, à la naissance du dauphin, on se rappela qu'ils avaient peint Louis XIV au maillot et on leur fit peindre le dauphin, âgé de dix jours, pour en envoyer le crayon au roi d'Espagne. Le roi prenait plaisir à les voir travailler ensemble ; et, pour mettre à l'épreuve la parfaite harmonie de leurs talents, il les faisait changer de main presque à chaque touche. Cette collaboration constante et intime se prolongea jusqu'en 1677 : en cette année, Henri de Beaubrun fut emporté par une fièvre violente. Charles mourut quinze ans plus tard, le 16 janvier 1692, à l'âge de quatre-vingt-huit ans, car il était né à Amboise en 1604, un an ou deux après Henri, dont la naissance doit conséquemment se placer entre 1602 ou 1603. Les deux cousins avaient été membres de l'Académie de peinture dès sa fondation; ils y exercèrent en commun les fonctions de trésoriers, comme si l'Académie, en leur partageant les honneurs de cette charge, eût voulu consacrer une fois de plus l'union sans exemple de ces deux peintres aimables.

Le Musée du Louvre ne renferme aucun ouvrage des Beaubrun ; mais on y remarque leurs portraits peints dans un même cadre par Martin Lambert, leur élève, qui fut membre de l'Académie et qui avait peint ce double portrait pour son morceau de réception en 1675. Les deux cousins sont représentés assis devant un chevalet placé à droite, sur lequel est posée une toile où se voit l'esquisse d'un portrait de femme. Henri de Beaubrun, placé à gauche dans un fauteuil, montre la toile de la main droite et semble par son geste donner un conseil à son cousin, qui se retourne vers lui. Ce dernier, les jambes enveloppées dans une draperie à grands dessins, tient à la main sa palette et ses pinceaux. Les figures sont à mi-corps, de grandeur naturelle.

Ce tableau, avant d'être au Louvre, ornait une des salles de l'Académie de peinture.

Musée de Versailles. — *Mme Hardie*, fille de M. de Nointel; — *Marie-Thérèse d'Autriche*, reine de France.

Il existe deux estampes de Louis de Beaubrun (ou Bobrun) oncle de Henri et de Charles. Ces estampes ont été ainsi décrites par M. Robert Dumesnil :

1. Le prévôt des marchands et les échevins de Paris viennent haranguer Louis XIII à son avénement et lui prêtent serment de fidélité. Le roi est sur son trône à gauche, et les magistrats de la ville se voient à genoux du côté opposé où au-dessous d'eux, sont les écussons de leurs armes. On lit au bas de la gauche : *Ludovic. Bobrun fac.* 1610. Hauteur,

deux cent trente millimètres; largeur, cent soixante-treize.

2. Cette pièce offre le dessin d'un tableau mis sur la porte Saint-Jacques pour l'entrée du roi Louis XIII et de l'infante Anne d'Autriche, qui eurent lieu à Paris le 16 mai 1616. Elle est signée : *Ludov. Bobrun pinx. et sculp.* « C'est ainsi, dit M. Robert Dumesnil, que parle de ce dernier morceau l'appendice de la Bibliothèque historique de la France. Il faisait partie de la célèbre collection Fontette, passée tout entière à la Bibliothèque royale; mais il ne s'y trouve plus. » M. Dumesnil fait erreur : la pièce est au Cabinet des Estampes.

CHARLES ERRARD

NÉ EN 1608. — MORT EN 1689.

Ne fût-ce que par respect pour nos aïeux, nous devons, ce nous semble, réserver dans ce livre une place au peintre qui fut le premier directeur de l'Académie de peinture à Paris, et le premier directeur de l'Académie de France à Rome, à Charles Errard, qui, durant sa longue vie, fut comblé d'honneurs et eut la conduite des grands travaux d'art au Louvre, aux Tuileries, à Saint-Germain, à Fontainebleau et ailleurs.

Un biographe qui s'est plu à rechercher les racines *provinciales* de notre école française, M. de Chennevières, a restitué, il y a quelques années, le nom et la figure historique de Charles Errard le père, né à Bressuire, et qui paraît être l'auteur d'une fresque colossale encore visible dans la coupole de l'église Saint-Pierre, à Nantes. Les investigations passionnées de M. de Chennevières l'ont amené à découvrir que Charles Errard l'*ancien*, âgé de cinquante-huit ans en 1628, et conséquemment né en 1570, était fixé à Nantes depuis longtemps, lorsqu'il fut appelé à la cour, en 1615, par Marie de Médicis, « *pour travailler de son art au service de Sa Majesté.* » Le peintre poitevin — cela résulte d'une quittance authentique signée de sa main, — vint donc de Nantes à Paris, avec sa famille, en 1615, et il reçut pour ses frais de voyage, le 15 juin de cette année, la somme de 300 livres. Ce qu'il fit à la cour, on l'ignore, et il n'en reste à notre connaissance aucune trace. Nous savons seulement qu'il y avait conduit son fils, qu'il le destinait à la peinture et qu'il s'occupait de son éducation avec le plus grand soin, « mesme avec tant de succès, dit Guillet de Saint-Georges[1], « que le jeune disciple en conceut de la vanité. Il témoignoit une si bonne opinion de soy-mesme et portoit « si haut ses espérances, que le père, pour le tenir dans la modération, luy dit une fois : Mon fils, quand « tu connoitras de bonne foi que tu ne sçauras rien, il y aura espérance que tu apprendras quelque chose. »

Le présomptueux écolier avait dix-huit ans, selon la notice de Guillet, lorsque son père le mena à Rome et le présenta au maréchal de Créqui, gendre du connétable Lesdiguières, et ambassadeur de France auprès du pape Urbain VIII. Mais en quelle année eut lieu ce voyage? Nous avons vu déjà dans la biographie de Claude Lorrain, que ce grand paysagiste, se rendant en Italie en 1627, rencontra à Marseille les deux Charles Errard, le père et le fils, avec lesquels il s'embarqua, et que leur arrivée à Rome se trouva être le 18 octobre, jour de la fête de saint Luc. Si Errard le fils avait alors dix-huit ans, c'est qu'il était né en 1609. D'autre part son épitaphe, à l'église Saint-Louis-des-Français, porte qu'il mourut en 1689, âgé de quatre-vingt-un ans. Il serait donc né en 1608. Guillet de Saint-Georges était bien près de la vérité, comme on le voit, lorsqu'il plaçait en 1609 la naissance d'Errard.

Quoi qu'il en soit, Charles Errard le fils était fort studieux et fort appliqué, surtout au dessin, car il aimait mieux dessiner que peindre. Tout ce qu'il y avait à Rome de statues antiques, de bustes, de bas-reliefs, il le dessinait exactement et proprement, mais avec une certaine pesanteur qui lui était naturelle et que favorisait l'étude même des antiquités de Rome, lesquelles, appartenant pour la plupart aux époques de décadence, ont un caractère robuste, puissant et lourd. Une telle assiduité à étudier l'antique le fit remarquer d'un gentilhomme français, grand amateur de dessins, M. de Chambray, et de son ami Nicolas Poussin, qui

[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages de l'ancienne Académie de peinture.*

dans le même temps dessinait aussi et mesurait les belles statues de Rome. C'est par eux sans doute qu'il connut également le chevalier del Pozzo, célèbre curieux, pour lequel il peignit deux tableaux d'histoire, mais exceptionnellement, car il avait peu de goût pour la peinture.

Au bout de quelques années, Charles Errard revint à Nantes, où son père l'avait précédé, et de là il se rendit à Paris, où il revit avec joie M. de Chambray, intimement attaché alors à la personne du ministre François de Noyers, surintendant des bâtiments royaux, et véritable ami des arts. Édifié sur les talents d'Errard tant par M. de Chambray que par M. Ratabon, premier commis de la surintendance, M. de Noyers renvoya le jeune artiste à Rome pour s'y perfectionner, et il le recommanda avec autorité aux ambassadeurs du roi, aux cardinaux français et à ceux des cardinaux ou princes italiens qui étaient dans les intérêts de la France. Une lettre de Poussin à M. de Chantelou nous apprend que le second séjour d'Errard en Italie finit à l'automne de l'année 1643. Ce fut auprès de M. de Noyers qu'il revint, car ce ministre « redoublant « l'estime qu'il en avoit conçue, dit Guillet, le retint longtemps auprès de lui dans l'agréable maison de Dangu « qui est près de Gisors, dans le Vexin français. M. Errard y peignit une galerie, et travaillant à ses dessins « qui devoient être exécutés en tapisserie et qui représentoient l'histoire de Tobie, il fit un tableau où l'on « voyoit ce même Tobie donner la sépulture aux corps des Juifs que le roi Sennachérib avoit fait égorger… « Ce fut aussi à Dangu que M. Errard et M. de Chambray travaillèrent de concert à traduire d'italien en « françois les quatre livres d'architecture d'André Palladio, que M. de Chambray a fait imprimer. Ils « ont composé de concert le *Parallèle de l'Architecture ancienne et moderne*, dont les planches ont « été gravées d'après les dessins d'Errard, et ils s'attachèrent aussi à traduire l'*Art de la Peinture*, de « Léonard de Vinci… »

Les figures gravées dans le *Parallèle* de Chambray que nous avons sous les yeux justifient parfaitement ce qu'on a souvent dit du style pesant d'Errard. Elles sont sagement dessinées, mais sans élégance, sans animation, et pour tout dire, sans caractère. C'est ainsi qu'en jugeait le Poussin, d'après une lettre de lui à Abraham Bosse, qui l'a insérée dans ses *Pratiques géométrales* : « Pour ce qui concerne le livre de Léonard « de Vinci, dit Poussin, il est vrai que j'ai dessiné les figures humaines qui sont en celui que tient « M. le chevalier Dupuis (del Pozzo)… mais les *goffes* (paysages) qui sont au derrière des figures humaines « de la copie que M. de Chambray y a fait imprimer, y ont été ajouts (ajoutés) par un *certain* Errard, sans « que j'en aie rien sceu. »

Errard n'en fut pas moins, en 1648, un des douze anciens de l'Académie, qui avait été en grande partie sa création. Avant Lebrun, il eut la direction des travaux d'art au Louvre et aux Tuileries, et ce fut lui que Colbert désigna, en 1666, pour aller diriger l'Académie de France qu'on venait de fonder à Rome. A vrai dire, il avait plutôt le talent d'un administrateur que celui d'un maître. « Il enseigna, dit Mariette, ce que « l'anatomie, les proportions et les règles ont de plus servile. » Après avoir exercé pendant cinq ans ces hautes fonctions, il fut rappelé, selon les règlements; mais cinq ans plus tard, en 1677, il fut nommé une seconde fois directeur, et il alla finir ses jours à Rome, où il vécut jusqu'à l'âge de quatre-vingt-un ans, d'après son épitaphe, la date de sa mort étant le 25 mai 1689. Comme architecte, Errard a laissé un monument aussi lourd que son style de peintre, l'Assomption, dont le dôme s'élève à Paris, rue Saint-Honoré. Il se peut que ses plans aient été altérés; mais il est sûr que ce morceau d'architecture eut peu de succès, du vivant même d'Errard, témoin le calembour qu'en firent ses contemporains en l'appelant *Sodome*.

Il n'existe pas, que nous sachions, un seul pouce de peinture de Charles Errard. On lui attribue, il est vrai, les grandes fresques qui décorent la coupole de Saint-Pierre, à Nantes; mais M. de Chennevières a prouvé, par de bonnes raisons, ce nous semble, que ces fresques étaient de Charles Errard le père. Un grand nombre des dessins du fils ont été conservés. Il avait dessiné à Rome la plus riche et la plus nombreuse collection d'ornements antiques qu'on ait jamais vue.

Divers ornements dediez à la Sérénissime Reyne de Suède, par Charles Errard, peintre du Roy, 1651. Suite de sept planches en travers.

Recueil des plus beaux vases antiques qui sont à Rome et aux environs, au nombre de douze, dessinés par Charles Errard. Il est aussi l'inventeur du sujet qui sert de frontispice à cette suite. Le tout est gravé au burin par G. Tournier. La première feuille représente une femme assise dans un jardin

orné de vases; elle est appuyée sur un médaillon au chiffre de Christine, reine de Suède, à qui la suite fut présentée. *C. Errard, del. et exc.*

M. Robert Dumesnil a décrit comme étant gravé par Errard le fils le portrait de *Gerosme Bachot, ingénieur et géographe ordinaire du roy.* Signé : *C. Errard* et daté de 1631. Bien que cette date soit assez d'accord avec le retour d'Errard fils à Nantes, la pièce paraît avoir été gravée par Errard le père. Il est certain qu'elle ressemble, comme travail de pointe, au portrait de ce peintre gravé par lui-même en 1628, quand son fils était encore à Rome. Mariette, au surplus, — et l'on sait combien en ces matières il était bien informé, — Mariette affirme que Charles Errard le fils n'a jamais gravé.

Morin a gravé au burin, d'après Errard, deux pièces représentant des jeux d'enfants, et Louis Ferdinand a gravé à l'eau-forte cinq figures d'enfants jouant à la main chaude

THOMAS BLANCHET

NÉ EN 1617. — MORT EN 1689.

Pour bien connaître le mérite de Thomas Blanchet, il faut avoir visité l'Hôtel de Ville de Lyon, où quelques-unes de ses peintures ont survécu à l'incendie qui consuma presque entièrement cet édifice en 1674. Ces peintures, nous les avons vues au retour d'un second voyage en Italie, et, nonobstant, elles nous ont paru fort remarquables. La seule qui ait été bien conservée est le plafond de la salle des Prud'hommes, dite de Henri IV. L'aisance, le naturel et la grâce de l'école française y sont mêlés à la science académique des Bolonais et heureusement la corrigent. Le dessin est ferme, les raccourcis en sont justes et si peu cherchés qu'on s'en aperçoit à peine. Rien de tourmenté dans les mouvements, rien de forcé dans les gestes. Cela est bien supérieur à tous les plafonds de Mignard et moins lourd que les plafonds de Lebrun. Le ton des chairs rappelle La Hire. Les draperies sont d'un beau choix et moins chargées de plis que celles du Poussin; les couleurs en sont habilement rompues et harmonisées par quelque fine transition partout où elles sont vives. Quoique ce grand morceau soit peint à l'huile, sur toile marouflée, il a encore tout le blond, toute la transparence d'une fresque; l'éclat en est tempéré, et la perspective aérienne le creuse et l'agrandit; les figures des plans éloignés s'effacent dans une vaguesse qui fait penser à Lesueur. Çà et là ressortent quelques têtes charmantes, *morbides* et toutes françaises. Il faut voir aussi le grand escalier de l'Hôtel de Ville, qui est également peint par Thomas Blanchet; les figures en sont colossales, d'une désinvolture puissante, d'une élégance mâle et légèrement maniérée, les formes pleines et rondes. Mais, en bien des endroits, ces peintures sont boursouflées et ont beaucoup souffert.

C'en est assez pour apprécier le génie facile, noble et gracieux de Blanchet, et pour le mettre au rang de nos meilleurs peintres, après Poussin et Lesueur. Il fut, du reste, l'ami du Poussin, qu'il avait connu à Rome, et il mit à profit les conseils de ce grand homme et ceux d'André Sacchi, auquel il a parfois ressemblé. Il passe pour Lyonnais, mais d'Argenville le fait naître à Paris en 1617. Avant d'être peintre, il avait appris la sculpture chez Sarrasin, et il avait aussi étudié l'architecture. Étant allé jeune en Italie, il y contracta le goût bolonais, qui était alors dominant, mais il n'y perdit pas ses qualités natives, le naturel, la convenance, la distinction, la grâce et l'art de composer richement sans fracas. De retour à Paris, Blanchet peignit le *Mai* de Notre-Dame, le *Ravissement de saint Philippe*, qui est un des plus beaux tableaux de la série; mais son existence de peintre se passa presque tout entière à Lyon, ce qui ne l'empêcha pas d'être reçu à l'Académie royale en 1676. Quand il eut terminé les vastes décorations de l'Hôtel de Ville, les échevins lui demandant un état de ses débours, Blanchet leur présenta un mémoire dans lequel il mit pour cent mille livres de blanc et de noir. Les échevins le comprirent, et, après l'avoir magnifiquement payé, ils lui constituèrent une pension honorable et lui assurèrent un logement à vie dans l'Hôtel de Ville. Il s'était marié, dit-on, avec une femme bizarre qui fut le chagrin de sa vie et qui ne lui donna pas d'enfants. Il mourut à Lyon, en 1689, à l'âge de soixante-douze ans.

Le Musée du Louvre ne possède aucun ouvrage de Thomas Blanchet; mais on voit encore à Notre-Dame le *Ravissement de saint Philippe*, gravé par Tardieu.

A Lyon, outre les grandes peintures de l'Hôtel de Ville, Blanchet fit quatre tableaux dans la chapelle des Pénitents blancs de Notre-Dame-du-Gonfalon; ces tableaux représen-

taient la *Cène*, la *Prière au jardin*, la *Flagellation*, la *Résurrection*.

Il peignit aussi dans l'église Saint-Nizier, en concurrence avec Spierre, le frère du graveur, quatre des huit grands tableaux qui sont placés au-dessus des stalles du chœur : la *Multiplication des pains*, le *Miracle de l'Aveugle-Né*, la *Femme adultère* et la *Parabole* où Jésus compare à un enfant celui qui mérite d'entrer dans le royaume des cieux.

Dans l'église des Dames-de-Saint-Benoît, au maître-autel il a représenté le saint qui reçoit le viatique, tableau plein d'expression, un des plus beaux qu'il ait faits.

Quant aux peintures qui ornent le monastère de Saint-Pierre-les-Nonains, il paraît, d'après la *Description des peintures qui sont à Lyon*, par Bombourg, qu'elles sont du frère de Blanchet, qui fut aussi un peintre distingué.

On connaît encore de Blanchet quelques portraits remarquables, entre autres celui de Camille de Neuville, archevêque de Lyon, dans la chapelle des Gonfalons, proche les Cordeliers du Grand Couvent, et le portrait de Charrier, gravé par Masson. Tournheisen a aussi gravé d'après Blanchet plusieurs titres et vignettes de livres imprimés à Lyon.

RAYMOND LA FAGE

NÉ EN 1656. — MORT EN 1684.

Bien qu'il n'ait jamais tenu le pinceau, La Fage a trop de réputation comme dessinateur et trop de talent pour ne pas figurer dans notre ouvrage. Jamais peintre n'eut aussi présents à l'imagination toutes les formes, tous les mouvements, toutes les choses vivantes. Jamais on n'eut un sentiment plus vif du pittoresque des lignes, ni une telle abondance d'inventions, ni plus de feu, ni plus de vie que n'en a eu ce dessinateur extraordinaire, fantasque et créateur à force de mémoire. Il était né en 1656 à Lisle, petit village du Languedoc, où jamais on n'entendit parler de peinture. Il sentit naître son génie en voyant les *Travaux d'Ulysse* gravés par Van Thulden d'après le Primatice. Il les copia d'abord, puis il les refit et les réinventa. Mais son père ne pouvant souffrir de le voir ainsi griffonner du matin au soir, le maltraita et l'obligea de se réfugier à Toulouse à l'âge de onze ans. Admis, dit-on, chez un chirurgien à dessiner des écorchés et des squelettes, il apprit à fond l'anatomie, et cette science, une fois gravée dans son esprit, n'en sortit plus. Il était petit, camard, noiraud; il avait la mine assez basse et des instincts de débauche. Aussi quand il se présenta à Toulouse chez le peintre Jean Pierre Rivalz, il fut assez mal reçu; mais ayant improvisé devant lui un dessin prodigieux sur un sujet donné à l'instant même, *Josué arrêtant le cours du soleil*, il confondit ce peintre d'étonnement et gagna son amitié. Après un voyage à Paris avec Antoine Rivalz, fils de Jean Pierre, qui voulait comme lui étudier le modèle vivant à l'Académie, il revint à Toulouse et il partit pour Rome, sous la protection de M. Foucault, intendant de Montauban, qui lui en fournit les moyens. Michel-Ange et la galerie Farnèse furent ses plus vives admirations; mais bientôt il fit lui-même l'étonnement des Romains par l'audace, par la furie de ses dessins terribles, de ses fiers contours, au point qu'il semblait, dit Orlandi, se moquer de Buonarotti, de Jules Romain et d'Annibal Carrache. Carle Maratte et le cavalier Bernin étaient ses plus grands prôneurs.

La Fage aimait le vin, et il n'était jamais plus en train de dessiner que lorsqu'il était à moitié ivre. On le voyait alors, comme possédé du démon, improviser au vol de la plume des compositions interminables, des sujets bibliques ou des bacchanales, des incendies de villes, des populations attaquées de la peste, des orgies furieuses ou des batailles échevelées. Il se plaisait quelquefois à commencer son dessin par un point qu'on lui avait marqué, et de là, cheminant toujours, couvrir en peu d'heures tout son papier de figures qui formaient ensemble le sujet qu'on lui avait proposé. « D'autres fois, dit Houbraken, il esquissait ici une jambe, là un bras, ici une tête, là un pied, dans le lointain quelques traits ou groupes de figures, et puis il revenait sur le devant, si bien qu'en un moment tout le papier était rempli de morceaux de figures humaines ou de chevaux; enfin, de ce chaos de membres pêle-mêle, on voyait naître un dessin bien ordonné et exécuté avec art, et cela en deux heures. On y voyait périr Pharaon avec son armée et ses chariots, et le peuple d'Israël qui se réjouissait de sa délivrance, tout cela dessiné d'une manière ferme et dans les règles, avec quantité d'ornements, vases, habillements et casques... »

En revenant de Rome, La Fage s'arrêta quelque temps à Aix et y fit de beaux dessins pour le célèbre amateur Boyer d'Aguilles. Il se rendit ensuite à Paris, où il fut reçu plus froidement qu'il ne s'y

attendait, notamment par M. Le Nôtre, qui lui proposa de mettre au net ses idées pour les jardins, ce qui blessa La Fage. En 1682, il reparut à Toulouse et peignit en grisaille, chez le président Fieubet, l'histoire de Toulouse que M. Crozat a fait graver par Ertinger. On ne sait au juste où et comment est mort La Fage. Orlandi assure qu'il mourut d'accident en retournant de Rome à Paris en 1684; Florent Lecomte dit qu'il mourut à Lyon en cette même année, des infirmités et des maladies qu'il avait contractées dans sa vie de débauche.

Les dessins de La Fage sont innombrables, ce qui diminue un peu leur valeur commerciale. Le Louvre en possède une suite de onze que l'on dit être de ses moins bons, de ceux qu'il faisait à *jeun*.

Son œuvre se compose de cent quarante-cinq pièces, qui ont été décrites par M. Robert Dumesnil dans le tome II du *Peintre-graveur français*. Dans ce nombre, vingt-et-une ont été gravées à l'eau-forte avec infiniment d'esprit par La Fage lui-même. Les autres ont été gravées par Vermeulen, Gerard Audran, Ertinger.

Voici ce que nous fournit le *Trésor de la Curiosité* :

Vente Crozat. — Huit dessins composant une frise du *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*, qui a été gravée par Ertinger; 100 livres. Mariette.

Huit autres, représentant dans une frise le *Triomphe de Flore*, qui a été gravé par Audran et Vermeulen; 90 livres.

Dix dessins, dont le portrait de l'auteur, celui qui a été gravé par Ertinger, et une frise représentant une bacchanale, 78 livres. D'Aviller. Neuf dessins : autres frises représentant des bacchanales, 60 livres. Gersaint.

Huit dessins sur vélin lavés à l'encre de Chine avec un soin infini, dans le nombre desquels est représenté le pillage du temple de Delphes par les Tectosages: 96 livres.

Quinze dessins tirés de l'Ecriture, entre autres les *Philistins affligés de la peste;* 39 livres 1 sou.

Vente Bouchardon, 1762. — Un grand volume in-folio très-proprement relié en veau, contenant l'œuvre de La Fage en soixante-treize pièces, plus cinquante autres pièces de Salvator, et vingt-sept d'après Lairesse; 84 livres.

Vente Baudouin, 1770. — Le *Triomphe de Bacchus* et un sujet de *Diane et Actéon*, dessinés à la plume et lavés: 73 livres 1 sou.

Vente marquis de Chévigné, 1773. — Deux dessins représentant, l'un le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane;* l'autre *Diane au bain :* 210 livres.

Vente Mariette, 1775. — Une suite de huit sujets collés sur quatre feuilles, représentant divers triomphes de Bacchus et bacchanales, de forme longue, d'une plume légère et très-spirituelle: 405 livres 19 sous.

Un grand sujet où se voit le portrait de l'auteur. On en connaît l'estampe à la tête de son œuvre; 48 livres.

L'œuvre de La Fage en cent quarante-cinq pièces; 80 liv.

Vente Neyman, 1776. — Le portrait de La Fage dans un médaillon soutenu par un satyre, à la plume; 36 livres.

Vente Vassal de Saint-Hubert, 1779.— Le *Martyre de saint Étienne* et le *Serpent d'airain*, sur papier blanc; 85 liv.

JOSEPH VIVIEN

NÉ EN 1657. — MORT EN 1735

Il est le premier qui ait fait au pastel des portraits en pied de grandeur naturelle, et ce n'est pas un petit mérite quand on les fait bien; car il est toujours très-difficile de mettre de l'ensemble et de l'accord dans un portrait de cette dimension, qui comporte non-seulement des tons très-variés, mais de grands fonds, soit de paysage, soit d'intérieur, et qui n'est supportable qu'avec beaucoup de vigueur et de tenue. Bien qu'il fût élève de Charles Lebrun, Vivien n'eut pas le défaut de son maître, je veux dire ce coloris dur et indigeste qui eût été impossible dans la peinture en pastel, où la fraîcheur des teintes, l'éclat et le tendre des carnations sont indispensables; mais il s'en faut bien aussi qu'il ait porté à sa perfection un genre qui était d'abord familier et qu'il avait entrepris d'agrandir et d'ennoblir. Ce genre ne saurait avoir la force, la solidité et le profond de la peinture à l'huile, parce qu'il s'exerce sur une surface plucheuse partout, qui ne permet que des ombres mates et opaques. Le peintre en pastel doit donc s'en dédommager en donnant à son ouvrage un aspect doux, clair et blond, soutenu par quelques oppositions décidées. Les empâtements de crayon qui accrochent et retiennent la lumière conviennent surtout au teint brillant d'une jeune femme. Vivien cependant s'est attaché de préférence aux figures d'hommes. Ses portraits les plus connus, ceux que la gravure a illustrés, représentent le sculpteur Girardon, *en buste historié*, comme on disait alors; l'architecte Robert de Cotte, le comédien Gherardi, l'architecte Jules Hardouin Mansard, M. d'Ormesson, Jean Berain, l'abbé Bignon, Corneille Vanclève, Nicolas Blanpignon, curé de Saint-Médéric, et Fénelon. Tous ces portraits sont fermes, très-finis, graves et pleins de dignité. Il faut dire que le pastel n'était pas alors ce qu'il est de nos jours, un genre badin, coquet, brillant et quelquefois brillanté. Le

caractère solennel et pompeux de l'art français sous le règne de Louis XIV, ou, pour mieux dire, sous le gouvernement de Lebrun, se retrouvait dans toutes les branches, même dans le pastel. Ainsi l'entendait Vivien; il était de son temps; ne songeant qu'au résultat, il ne faisait pas montre de sa touche, il ne jouait pas à la magie, et il laissait volontiers oublier le peintre, à l'inverse de La Tour, par exemple, qui, par ses touches indicatives, exagérées de près, vraies à distance, nous fait suivre la marche de sa main et de son crayon, comme s'il travaillait sous nos yeux.

On voit au Louvre, dans la salle consacrée aux pastels de Rosalba, de La Tour, de Chardin, quatre grands portraits de Joseph Vivien, mais ils sont placés là, il faut l'avouer, à leur désavantage. A côté de ces charmantes et étincelantes figures de La Tour, où le pastel est jeté, écrasé d'une façon si incisive, si libre, si brusque même, la manière de Vivien paraît pénible, pesante et *stantée*. Ses teintes parfondues peuvent être vues de près comme de loin, mais n'ont plus rien qui sollicite, qui éveille le regard. Rien ne se détachant avec franchise sur son clair-obscur uniforme, les parties se fondent, s'assourdissent et s'éteignent l'une dans l'autre. Ses chairs tirent sur la brique, et ses mains paraissent quelquefois gantées faute de certains accents vifs et ressentis qui en accuseraient les os. Son dessin est voulu, savant et précis comme celui de Rigaud; mais pas plus que Rigaud il ne se permet de ces négligences habiles qu'un Van Dyck, un Rembrandt ont si bien calculées pour retenir l'attention sur les traits essentiels. En un mot, Vivien traite le pastel comme la peinture à l'huile, sans tirer de son procédé toutes les ressources qu'il contient.

Ce qui est extraordinaire dans son œuvre, c'est qu'il entreprenait avec sa boîte à crayons de grandes machines qui eussent exigé la puissance de l'huile et de la brosse. Il représentait des familles entières dans une riche composition, où, comme dit le bon d'Argenville, « l'histoire, la fable et l'allégorie *se prêtaient* « *de mutuels secours.* » Son plus célèbre morceau fut la *Famille électorale de Bavière*, où il entrait plus de vingt figures, et qu'il peignit à la demande de l'électeur de Cologne. La réconciliation de la famille électorale, longtemps désunie par une guerre sanglante, y était exprimée au moyen de ces allégories mythologiques, banales aujourd'hui, alors obligées. L'électrice de Bavière paraît débarquée d'une galère; elle est accompagnée de la République de Venise, personnifiée par une femme qu'embrasse la ville de Munich. « L'électeur conduit d'une main cette illustre épouse, — c'est d'Argenville qui parle, — et donne l'autre au prince électoral, son fils, suivi de ses frères et de Minerve, qui tient une princesse entre ses bras. Mercure, la Justice, l'Abondance, la Paix sont élevés dans les airs et environnés de plusieurs Génies occupés à garnir de festons de fleurs les arbres des environs... La Discorde et la Fraude se précipitent dans des gouffres profonds, et les Arts paraissent renaître de l'aimable retour du prince dans ses États... »

Cette vaste peinture coûta au peintre plusieurs années. Lorsqu'elle fut achevée, en 1734, Vivien, malgré son grand âge, entreprit le voyage d'Allemagne pour aller présenter son tableau à l'électeur de Cologne. Il y arriva au mois de novembre et fut reçu par l'électeur, qui le logea dans son palais, à Bonn-sur-le-Rhin; mais l'artiste y mourut d'une fluxion de poitrine, en 1735, âgé de soixante-dix-huit ans. »

Vivien avait à Paris un logement aux Gobelins, et il était depuis trente-deux ans conseiller à l'Académie de peinture, qui l'avait admis en 1701. Les portraits de Robert de Cotte et de Girardon, que l'on voit au Louvre, furent ses morceaux de réception. Le dernier de ses ouvrages, si connu par la belle gravure de Pierre Drevet le père, est, je crois, le chef-d'œuvre du peintre.

Vivien a peint rarement à l'huile. On ne connaît guère de lui, dans ce genre, que l'*Adoration des rois*, qui fut le tableau du *Mai* à Notre-Dame, en 1698.

Le Musée du Louvre renferme quatre grands pastels de Vivien, parfaitement conservés et sous glace, parmi lesquels Robert de Cotte et Girardon.

Musée de Versailles. — *Portrait de Fénelon*, répétition ou original de celui qui est à Rouen.

Les portraits de Vivien, cités par d'Argenville, sont ceux de Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière, et de l'électeur de Cologne, tous deux gravés par Audran; ceux du grand dauphin de France et de ses enfants, peints séparément en pied; celui de la comtesse d'Arco, en grand; celui de Nicolas Blanpignon, curé de Saint-Médéric, gravé par Edelinck; celui de l'abbé Bignon et de Mansart, gravés par le même. D'Argenville fait aussi mention de quelques portraits fort connus par la gravure : d'Ormesson, gravé par Flipart; Jean Berain, gravé par Duflos; Corneille Vanclève, sculpteur, gravé par J.-B. Poilly, et Benoît Audran, gravé par lui-même. Mais le biographe a oublié un des meilleurs et des plus célè-

bres portraits de Vivien, celui de Fénelon, gravé par Pierre Drevet le père, et qui est au MUSÉE DE ROUEN.

Le portrait de Robert de Cotte a été gravé par Pierre Drevet le fils.

JEAN-BAPTISTE MARTIN

NÉ EN 1659. — MORT EN 1735.

On l'appelle communément Martin *des Batailles*, parce qu'il a été employé toute sa vie à peindre les campagnes de l'armée française, la vue des places fortes, les siéges de villes et les engagements de cavalerie, absolument comme Van der Meulen, dont il fut l'élève docile et le successeur. Il était d'abord entré chez La Hire et il avait étudié la fortification, lorsqu'il fut envoyé en qualité de dessinateur auprès du maréchal de Vauban. Ayant remarqué sa facilité à lever un plan et à dessiner une place, Vauban le recommanda chaudement à Louis XIV; « il insinua, dit Mariette, qu'il fallait placer Martin près de M. Van der Meulen, et il devint si habile que le maître se reposait volontiers sur lui de bien des soins et le prenait souvent pour collaborateur. » Avant de lui succéder, Martin l'avait suppléé déjà dans les campagnes de 1688 et 1689, commandées par le dauphin. Marches, campements, haltes, attaques de villes, escarmouches ou rencontres de cavalerie, il avait dessiné tous les épisodes intéressants de cette guerre, et il dut assister à la prise de Philipsbourg. Lorsque Van der Meulen mourut de chagrin, en 1690, Martin parut digne de remplir sa charge et on le nomma directeur des Gobelins avec le titre de *peintre des conquêtes du roi*. Il eut en effet la mission d'accompagner Louis XIV au siége de Mons, en 1691, et au siége de Namur, en 1692.

Comme celles de son maître, les peintures de Martin reproduisent l'exacte topographie des villes assiégées et de tous les lieux qui ont été le théâtre de la guerre. On y voit les uniformes des divers corps; on y reconnaît Louis XIV et le dauphin et les maréchaux des camps et armées du roi. Pris d'un point de vue élevé, ses paysages étendus semblent représenter des provinces. Pas un pli de terrain n'y est oublié; pas un détail de fortification n'y est omis... Mais il s'en faut que Martin possède tout le talent de Van der Meulen. Sa couleur est plus lourde, son dessin n'a pas autant de correction ni autant de finesse. La pesanteur de ses chevaux à large croupe n'est pas corrigée, comme chez son maître, par une animation fière et une forte élégance. Il est moins léger dans sa touche, moins gentilhomme dans ses allures, moins spirituel dans l'arrangement de ses groupes. Il ne fait, en un mot, que répéter, en l'affaiblissant, une manière d'ailleurs charmante. En 1710, le duc de Lorraine lui fit peindre, pour la décoration de Lunéville, une suite de vingt tableaux retraçant l'histoire de Charles V, son père. Ces tableaux furent exécutés en tapisserie en 1717.

Sur la fin de sa vie, Martin déclina sensiblement et les ouvrages de sa vieillesse sont méconnaissables. Il mourut aux Gobelins le 8 octobre 1735, laissant un fils et un neveu qui s'attachèrent l'un et l'autre à continuer sa manière, c'est-à-dire à imiter un imitateur.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Siége de Fribourg* (novembre 1677). Au premier plan, un groupe de cinq cavaliers, parmi lesquels on distingue le maréchal de Créquy, qui commandait à ce siége. Plus loin, à droite, des prisonniers que l'on conduit vers la plaine. Au fond, s'élève la ville, dont les remparts sont baignés par une rivière. On lit sur ce tableau, à gauche : FRIBOURG. Hauteur, 2 mètres 25 sur 1 mètre 85. La proportion des figures est de 30 centimètres.

On voit aussi au Louvre un tableau de Pierre-Denis Martin, dit le jeune neveu (ou, suivant d'Argenville, cousin de Jean-Baptiste Martin); ce tableau, signé et daté de 1730, représente *Louis XV à la chasse du cerf dans les rochers d'Avon, à Fontainebleau*. Il a été acquis en 1841, de M. Couveley, pour la modique somme de 200 francs.

Pour L'HÔTEL DES INVALIDES, Martin peignit les vues des places fortes de Flandre, de Hollande et d'Alsace, prises par Louis XIV; ces vues décoraient les quatre réfectoires de l'Hôtel.

Dans les salles de l'Académie, qui siégeait au Louvre, on voyait deux tableaux de Martin : *Vue de la cour du Palais* et *Vue du Pont-Neuf*.

AU CHATEAU DE CHANTILLY se trouvent le *Plan de la bataille de Rocroy*, la *Bataille de Rocroy*, le *Plan* et la *Prise de Thionville*, le *Siége de Sierck*, la *Bataille de Fribourg*, la *Prise de Dourlach*, la *Prise de Lichtenau*, le *Siége de Philipsbourg*, la *Prise de Dole*, la *Prise de Condé* et vingt autres, dont les copies sont au Musée de Versailles.

MUSÉE DE VERSAILLES. — *Départ du roi* (*Louis XV*) *après le lit de justice* (1715).

Camp de l'armée française devant Fontarabie (1719).

Vue du Château de Clagny. — Quatre *Vues du Château de Versailles et des jardins.* — *Bosquets de Versailles.* — *Prise d'Orsay en* 1672. — Le *Passage du Rhin.* — La *Prise de Limbourg.* — Le *Siége de Namur.* Sur le premier plan, Louis XIV à cheval, avec le dauphin et Vauban.

Sacre de Louis XV. Ce morceau fait une sorte d'exception à la maniere habituelle de l'auteur.

LOUIS GALLOCHE

NÉ EN 1670. — MORT EN 1761.

Celui-là dut avoir une vocation obstinée, car on fit tout pour le détourner de la peinture. Tonsuré d'abord, ensuite clerc de notaire, ce fut seulement à dix-huit ans, après de brillantes études au collége, qu'il obtint un premier professeur de dessin. Il eut pour second maître Louis de Boulogne, chez lequel il travailla quatre ans. Il gagna le prix de peinture, partit pour Rome et put jouir de la pension du roi dans un temps où l'on préférait souvent, par pure faveur, les sujets qui n'avaient pas eu le prix à ceux qui l'avaient remporté.

De retour en France, Galloche, qui était devenu un savant dessinateur, ouvrit une école dont le meilleur élève fut le célèbre François Lemoine. Il le garda chez lui pendant douze ans, le logea gratuitement et eut toujours pour lui « les procédés les plus honnêtes. » Il avait trente-trois ans lorsqu'il acheva les deux morceaux qui l'ont fait agréer de l'Académie. L'un représentait le *Miracle de saint Benoît*, faisant revenir une cognée sur l'eau; l'autre, le *Miracle de sainte Scolastique*, obtenant du ciel une tempête pour empêcher saint Benoît de partir. Ces deux peintures étaient placées jadis dans le réfectoire de Saint-Martin-des-Champs; mais où sont-elles aujourd'hui? Galloche ne présenta que huit ans plus tard son morceau de réception, que l'on conserve au Louvre, *Hercule ramenant Alceste des enfers.*

Mais le chef-d'œuvre de Galloche fut la *Translation des reliques de saint Augustin à Pavie.* Cette peinture, célèbre en son temps, devait orner le réfectoire des Petits-Pères, place des Victoires; elle y fut placée, en effet, jusqu'à ce que Pigalle, s'étant aperçu qu'elle commençait à se gâter par la fumée des mets, engagea les religieux à la transporter dans leur sacristie. Mariette a dit : « Si tous les tableaux qu'il a faits avaient ressemblé à celui qu'on voit aux Petits-Pères, dans leur réfectoire, *nous n'aurions guère eu de plus grand peintre.* » Une telle phrase, sous la plume d'un connaisseur aussi habile, nous a inspiré le désir de voir le chef-d'œuvre de Galloche : toutes nos recherches ont été vaines. C'est donc par pure déférence pour un juge fort compétent, que nous avons consacré ces lignes à un artiste qui parcourut à l'Académie tous les grades, car il faut reconnaître que ses autres tableaux d'église ne le sauveraient pas de l'oubli.

Musée du Louvre. — *Hercule ramenant Alceste des enfers.* C'est le morceau de réception de l'auteur à l'Académie.

JACQUES CAZES

NÉ EN 1676. — MORT EN 1754.

Combien sont variables les opinions et les goûts en fait d'art! Quand on va voir les peintures murales de M. Flandrin, à Saint-Germain-des-Prés, et que l'on rencontre là, dans une des nefs latérales, le grand tableau de Cazes, la *Résurrection de Tabithe,* on ne peut concevoir que chez un même peuple et sous le même ciel, des styles aussi différents aient été également appréciés et applaudis. A côté de ces chastes et purs contours, à côté de ces figures choisies, vraiment empreintes du sentiment religieux et dont l'âme semble transparaître au travers d'une peinture mince, unie et discrète, le tableau de Cazes paraît aussitôt vulgaire et déplacé. Mais, pour des peintres qui aiment en général ce qui sent la palette, la manière de Cazes a

quelque charme; j'allais dire, comme on disait au dix-huitième siècle, quelque *ragoût*, qualité qui est beaucoup plus de mise dans les sujets profanes. Tabithe se soulève à la voix de Pierre; elle est entourée de personnages étonnés, effrayés, et de femmes qui admirent. Un ange plane au-dessus de la ressuscitée, un apôtre est tombé à genoux, et, par une arcade ouverte, on aperçoit le ciel, qui a ordonné ce miracle. Tout cela est commun d'arrangement et de figures, mais remué, vivant et monté en couleurs. Les draperies sont jetées comme au hasard; elles sont agitées et retroussées sans raison, uniquement parce que l'artiste a pensé à l'intérêt optique de son tableau plutôt qu'à l'intérêt moral, c'est-à-dire à l'expression. Cazes est, en effet, un peintre préoccupé du ton, de la touche, de la lumière, du technique de son art, et il est fort habile en cette partie.

Il avait débuté par des sujets galants et mythologiques dont les héroïnes s'appelaient Vénus, Omphale, Danaé, Deïdamie, et il y était plus propre qu'aux tableaux de dévotion, ayant le sentiment de la grâce, une couleur puissante, une manière empâtée, soutenue et fort agréable, de la morbidesse, enfin, et de la vérité dans les carnations. Je ne m'étonne pas qu'il ait formé des élèves tels que Charles Parrocel et Siméon Chardin, de purs peintres. Lui-même, Jacques Cazes, n'était pas autre chose.

Né à Paris en 1676, mort dans cette ville en 1754, Cazes eut une vie très-employée, et il fit de nombreux tableaux d'église pour Paris et pour la province. Les orfèvres le chargèrent, en 1706, de peindre le *Mai* qu'ils offraient chaque année à Notre-Dame, et son tableau, qui s'y voit encore et qui représente l'*Hémorrhoïsse*, se distingue entre tous par le jeu de la couleur et par un grand aspect. Ce fut peut-être un avantage pour lui que de ne pas aller en Italie, malgré les prix qu'il avait remportés et qui lui avaient valu le titre de pensionnaire du roi. L'Italie n'est bonne qu'aux artistes assez forts pour ne pas s'absorber dans une imitation fastidieuse. Cazes l'avait compris, sans doute, lorsqu'il répondit à M. Crozat, qui le plaignait de n'avoir pas vu l'Italie : « J'ai fait, monsieur, comme Lesueur, Jouvenet, Rigaud, Largillière, j'ai fait voir qu'on pouvait s'en passer. » Il mourut en 1754, et il eut l'honneur d'être cité comme un peintre supérieur par M. de Voltaire, dans le *Siècle de Louis XIV*. Malheureusement, le grand écrivain, avec tout son génie, ne fait pas autorité en peinture.

Musée du Louvre. — La *Resurrection de Tabithe*. C'est l'esquisse du grand tableau qui est encore à Saint-Germain-des-Prés.

Cazes avait peint pour cette abbaye neuf grands tableaux qui étaient placés au-dessus des formes des religieux. On les trouve décrits dans l'*Abrégé* de d'Argenville, qui nous a laissé une longue liste des ouvrages de Cazes, à Paris et en province, dans des églises dont plusieurs n'existent plus.

A Saint-Gervais, la *Multiplication des pains*, dans une chapelle;

A Saint-Jacques-la-Boucherie, *Sainte Catherine* et une bannière de *saint Jacques;*

A Saint-Martin-des-Champs, le *Centenier*, grand tableau, et une *Annonciation;*

Au Petit-Saint-Antoine, une *Adoration des Mages;*

Au Collége des Jésuites, une *Résurrection;*

A la Charité, le *Martyre de saint Pierre et de saint Paul;*

A Versailles, dans la nouvelle église, une *Sainte Famille;*

Aux Camaldules de Grosbois, une *Descente de croix;*

Au château de la Grange, quatre sujets en ovale de l'histoire de Psyché;

A Saint-Quentin, plusieurs tableaux dans la Collégiale et un morceau dans l'église des Cordeliers;

A Amiens, une *Pentecôte* dans l'église des Jésuites,

A Abbeville, un *Saint Nicolas imploré par des pécheurs.*

Cochin le père a gravé d'après Cazes cinquante-deux vignettes composées pour l'*Histoire du Languedoc*.

Quatre sujets des *Métamorphoses* ont été gravés par Desplaces et Vallée : *Achille et Déïdamie, Hercule et Omphale, Psyché et l'Amour, Apollon et Issé*. Le *Mai* de Notre-Dame, l'*Hémorhoïsse*, est gravé en petit par Tardieu le fils; *Pyrame et Thisbé*, par Alexandre; le *Père Sainte-Marthe*, général des Bénédictins, est gravé par Drevet le père.

ALEXIS GRIMOU

NÉ VERS 1680. — MORT VERS 1740.

Il était né à Romont, dans le canton de Fribourg, et il était fils d'un cent-suisse de la garde du roi. Il apprit tout seul la peinture, et comme il ne fréquentait que la caserne et le cabaret, il n'a représenté que des militaires ou des buveurs. Il en savait assez pour bien peindre une tête, mais rien de plus. Son pinceau

est doux et gras, et sa touche est molle, mais l'ensemble se détache avec force par l'effet du clair-obscur. Si ses modèles étaient mieux choisis, si ses personnages avaient du caractère ou qu'il sût leur en prêter, les études ou les portraits de Grimou seraient intéressants, même pour le public; mais n'ayant jamais eu devant les yeux que des buveurs à moitié endormis ou des soldats bêtes, il n'a rien fait qui puisse captiver longtemps le regard. Les artistes néanmoins s'arrêtent volontiers pour quelques instants à voir son portrait qui est au Louvre, *pain* par lui-même, car telle est son orthographe. Vêtu d'un pourpoint grenat à manches tailladées, il tient sa bouteille et son verre et il sourit à l'idée de boire. Le sentiment de la couleur et du pittoresque lui fait rechercher des costumes de fantaisie qui rappellent quelquefois les oripeaux de Rembrandt. Il coiffe ses cent-suisses d'une toque de velours ornée de plumes et de pierreries, il leur met des pendants d'oreilles, de belles fraises à trois rangs un peu chiffonnées, il leur passe une écharpe jaune ou orange par-dessus la cuirasse, et, ainsi accoutrés, il se plaît à les peindre; il aime à rendre et à caresser les accessoires, sans qu'ils l'emportent pourtant sur les chairs. Si sa main n'était pas amollie par l'ivresse, ses plans seraient mieux indiqués, ses accents plus nets et plus fermes; mais on sent que le pinceau de l'artiste traînant sa pâte engourdie sur la toile, y a tout arrondi, faute d'y pouvoir accuser aucun méplat par une touche décidée. Aussi ai-je de la peine à comprendre ce que dit Mariette de Grimou, qu'il a été regardé *comme un second Rembrandt*. Je n'aperçois pour mon compte aucun autre rapport entre Rembrandt et Grimou que la ressemblance des accoutrements et une certaine habileté à donner du ressort à l'ensemble et à faire sentir la ronde bosse par les ménagements et la dégradation de la lumière.

On a raconté sur Grimou quelques anecdotes plus ou moins vraies, comme on en débite toujours sur les ivrognes. On dit, par exemple, qu'il avait épousé une coquette, laquelle ayant pris pour amant un officier de police, prétexta l'inconduite de son mari et le fit mettre à la Bastille par son amant. Grimou n'en sortit qu'à force de protestations et de plaintes, en avouant qu'il était un peu ivrogne, mais en affirmant son talent de peintre. « L'économe de la prison avait une bonne amie, il proposa d'en faire le portrait. On fournit à l'artiste tout ce qui était nécessaire; il se mit à l'ouvrage et le termina, non sans peine. L'horreur de la prison avait affaibli sa vue, mais sa peinture n'en fut pas moins parfaite. L'économe en fit son rapport au magistrat, qui reconnut qu'on avait agi trop légèrement, et Grimou fut élargi. Cette aventure (dit Mariette) ne le rendit pas plus sage; il continua à vivre dans la crapule et il n'en devint ni plus riche ni plus fêté.

Grimou fut agréé de l'Académie en 1705; mais sa conduite, jointe à l'insolence que lui inspirait une haute idée de lui-même, le fit rayer de la liste en 1709. Il mourut vers 1740, laissant parmi les brocanteurs la réputation d'un bon peintre de portraits et de scènes familières.

Musée du Louvre. — *Portrait de Grimou*, figure à mi-corps de grandeur naturelle. Il est nu-tête, tenant une bouteille et un verre plein de vin. Signé à droite : *Alexis Grimou pain par lui-même*, 1724.

Un buveur. Il est nu-tête; il porte une veste rouge avec une ceinture et il regarde en riant un verre de vin; figure à mi-corps de grandeur naturelle. Forme ovale. Signé : *Grimou*, 1724.

Portrait d'un jeune militaire. Il est de profil, en toque de velours rouge, avec chaîne d'or et plumes blanche et jaune; il porte une cuirasse. Buste de grandeur naturelle. — Autre *Portrait d'un jeune militaire.* Il est vu presque de dos, la tête tournée de trois quarts. Il porte aussi une toque de velours rouge à plume, une fraise, une cuirasse et un manteau rouge.

Musée de Versailles. — Mme Lebaïf, supérieure de l'Hôpital général (aujourd'hui la Salpétrière).

Nous trouvons dans le *Trésor de la Curiosité* deux prix de vente.

Vente Peilhon, 1763. — Trois figures : Une jolie fille tient un chardonneret dans une cage, un jeune homme semble parler à un chat, un autre joue du flageolet; morceau capital du maître : 33 pouces sur 37. 830 livres.

Vente Lebrun, 1778. — Un Espagnol à mi-corps, la main sur son épée. Gravé par Flipart. 200 livres.

JEAN-BAPTISTE VANLOO

NÉ EN 1684. — MORT EN 1745.

La famille flamande des Vanloo est devenue française du jour où Louis Vanloo, fils de Jacques, vint se fixer à Aix, s'y maria en 1683 et fit souche de peintres. Jean-Baptiste naquit dans cette ville le 11 janvier

de l'année suivante. A huit ans, il avait déjà le crayon à la main. Justement il venait de se former à Aix un cabinet de tableaux où figuraient les plus grands maîtres, Raphaël, Titien, André del Sarte, Corrége, Paul Véronèse, Poussin et Lesueur, Rubens et Van Dyck : c'était le fameux cabinet Boyer d'Aguilles. Là, sans doute, Jean-Baptiste put faire son éducation de peintre; il la fit si bien qu'à vingt-deux ans déjà il possédait presque tout son talent. Ayant épousé en 1706 Mlle Lebrun, fille d'un avocat de Toulon, il *travaillait de son art* quand le duc de Savoie vint assiéger cette ville en 1707. Vanloo fut obligé de se retirer à Aix, et ne pouvant trouver de voiture, il mit sa femme et son enfant au maillot sur un âne qu'il conduisit à pied, se donnant ainsi au naturel le spectacle d'une Fuite en Égypte.

Vanloo composait avec facilité toute sorte de tableaux; mais il réussissait particulièrement dans le portrait. Sa renommée en ce genre le fit appeler à Monaco pour y peindre les filles du prince, puis à Gênes, puis à Turin. Là il peignit à ravir les enfants du duc de Savoie et il connut le prince de Carignan, qui le prit en affection, l'engagea à son service et lui proposa de l'envoyer à Rome avec une pension de six cents écus. Le peintre accepta et partit en 1714. Bien qu'âgé de trente ans, il alla demander des conseils à Benedetto Luti, qui lui dit bientôt : « Tu en sais plus que moi. » Il était déjà maître, en effet, et il commençait à enseigner le dessin à ses trois enfants que sa femme lui avait amenés de Turin, et à son jeune frère Carle Vanloo, depuis si célèbre. Un de ses tableaux, *Jésus donnant les clefs à saint Pierre*, fut pris dans une exposition publique, à Rome, pour un ouvrage de Carle Maratte. C'était le plus grand éloge qu'en pussent faire alors les Italiens. Aussi les travaux ne lui manquèrent pas, et sans parler des morceaux qu'il envoyait au prince de Carignan et au duc de Savoie, il eut à peindre pour des églises quelques compositions qui lui firent grand honneur, notamment une *Flagellation* pour Sainte-Marie *della Scala*. Comme il achevait ce tableau, en 1718, il fut rappelé par le prince de Carignan, qui, brouillé avec son beau-père, déjà roi de Sardaigne, avait quitté la cour de Turin et s'était retiré à Paris. Logé par le prince en son hôtel de Soissons, Vanloo fut présenté au duc d'Orléans, régent, qui le chargea de restaurer les cartons de Jules Romain appartenant à la collection royale, et promit de lui procurer le portrait du roi. Mais le duc étant mort avant d'avoir pu tenir sa promesse, Vanloo se rendit à Versailles, y chercha toutes les occasions de voir le roi et il le peignit de mémoire, si ressemblant, que Louis XV voulut bien lui accorder une séance pour perfectionner son œuvre et en faire des répétitions. De là les portraits de Louis XV gravés par Petit et Larmessin; de là aussi la faveur qu'il obtint d'aller peindre à Wizembourg la fiancée du roi, Marie Leczinska, et le père de cette princesse, le roi détrôné Stanislas, et Catherine Opalinska, l'ex-reine de Pologne.

Un coloris agréable, riche et varié, l'art de rendre les chairs, une touche décidée mais souple et légère, une certaine grâce française, quelque peu gâtée par un reste de lourdeur flamande, telles étaient les qualités de Vanloo. Avec l'appui de la cour, ces qualités suffisaient et au delà pour le faire agréer de l'Académie (1722). Onze ans se passèrent avant qu'il présentât son morceau de réception, qui est aujourd'hui au Louvre, *Diane et Endymion*. On peut le juger là tout entier. Avec de la poésie dans la tête, le peintre nous eût fait arriver *avant* la scène d'amour, ne fût-ce que pour donner de l'aliment à notre imagination; Vanloo nous fait venir *après*. La déesse va remonter sur son char nocturne, tandis que l'amour satisfait semble recommander le silence au berger, qui déjà s'endort de la lassitude de son bonheur. Formes naturelles, belles carnations, dessin soigné et châtié, mais pas de style. David eût appelé cela *peindre français*. Le tableau, du reste, est bien entendu pour les yeux et bien éclairé. A la figure de sa Diane inexpressive, froide et embarrassée, qui heureusement tourne le dos au spectateur, l'artiste a opposé un parti de nuages ambulants et d'un beau choix, qui cachent à demi la véritable lune, celle qui éclaire d'autres amours.

On voit aussi au Louvre un tableau capital de Vanloo, l'*Institution de l'ordre du Saint-Esprit* par *Henri III*. C'est une peinture d'apparat, riche de costumes et de couleurs, mais où le peintre n'a pu montrer le meilleur de son talent, qui est de rendre les chairs, surtout dans les nudités de femmes, talent précieux qu'il avait reçu de son aïeul Jacques Vanloo, l'auteur du *Coucher à l'italienne*. Tout ce qui tenait à la pratique de son art, Jean-Baptiste le savait bien et il l'avait enseigné à son frère Carle et à ses fils, surtout à Louis-Michel Vanloo, qui devint en 1736 premier peintre du roi d'Espagne, sur la recommandation

de Rigaud. Ce fils habile et dévoué aida son père en plusieurs occasions, notamment lorsque Jean-Baptiste eut à restaurer la galerie de François Ier, peinte à Fontainebleau par le Rosso et le Primatice. Après le départ de Louis-Michel pour l'Espagne, Vanloo le père passa en Angleterre en 1737, et, comme il se l'était promis, il y fut employé à peindre les grands personnages, qui le payèrent magnifiquement. Il y aurait fait une fortune considérable, si sa mauvaise santé ne l'eût ramené en France, au mois d'octobre 1742. Il arriva languissant dans sa ville natale avec sa famille et sa collection de tableaux, car il était aussi un curieux et il achetait beaucoup, dit Mariette. Il reprit un peu, puis il retomba et mourut le 19 septembre 1745. Il eut pour élèves, avec Carle Vanloo, Dandré Bardon et Trémollière, Charles-Amédée-Philippe Vanloo, son fils cadet, qui fut peintre du roi de Prusse, comme Louis-Michel était le peintre, et le peintre fort habile, du roi d'Espagne.

Musée du Louvre. — L'*Institution de l'ordre du Saint-Esprit.* Henri III sur son trône, entouré des grands dignitaires de l'ordre, tous en grand manteau de cérémonie, donne sa main à baiser à Louis de Gonzague, duc de Nevers.

Diane et Endymion. Figure de grandeur naturelle. C'est le tableau que nous avons décrit. Il est gravé par Levasseur.

Vanloo a laissé beaucoup de peintures et surtout beaucoup de portraits en Provence, dans le Piémont et en Angleterre. D'Argenville a mentionné dans son *Abrégé* et dans son *Voyage pittoresque* les ouvrages de Vanloo qui se trouvaient à Paris de son temps. C'étaient, à Saint-Germain-des-Prés, *Saint Pierre délivré de prison ;* à Saint-Martin-des-Champs, l'*Entrée de Jésus dans Jérusalem;* dans l'église des Grands-Augustins, l'*Institution de l'ordre du Saint-Esprit*, qui est maintenant au Louvre, et une *Cérémonie* du même ordre: *Louis XV donnant le cordon bleu au comte de Clermont.*

Parmi ses nombreux portraits, on distingue ceux de M. Mailly, archevêque d'Arles ; du président d'Albertas, du comte de Vence; du président de Bandol; ceux de Louis XV et de la reine en pied, du roi Stanislas et de sa femme ; ceux du prince Charles, duc de Richmond, gravés par Faber en manière noire, et de Colley Cibber, poëte lauréat, gravé par Edw. Fisher, en 1758 ; celui de Walpole; celui du marquis de Nangis, ambassadeur de France à Londres, et celui de Nicolas-Henri Tardieu, graveur, gravé par son fils, en 1743.

Nous trouvons, quant aux prix, dans le *Trésor de la Curiosité :*

Vente Carignan, 1742. — *Diane au repos avec ses nymphes*, estimé 800 liv.

Vente Louis-Michel Vanloo, 1772. — Le même tableau, les figures y sont au nombre de douze. 39 pouces sur 5 pieds; 650 liv. Basan.

Saint Pierre délivré de prison. C'est l'esquisse du grand tableau qui était à Saint-Germain-des-Prés. 19 pouces sur 15; 440 liv. Boileau.

Le portrait de Louis XV en buste et en cuirasse (gravé par Daullé); 36 livres.

Une très belle copie de la *Sainte Famille* de Raphaël, dont on a l'estampe gravée par Edelinck. Elle est de la même grandeur que l'original; 204 liv. Basan.

Vente Blondel de Gagny, 1776. — *Renaud entre les bras d'Armide servie par des nymphes et par des amours.* 4 pieds sur 6; 1,401 livres.

ANTOINE FAVRAY, DIT LE CHEVALIER DE FAVRAY

NÉ EN 1710. — MORT VERS 1790.

Il faudrait ne pas aimer la peinture pour ne pas s'arrêter avec plaisir devant les rares tableaux du chevalier de Favray. Je n'en ai vu que deux pour mon compte, et je les trouve charmants. L'intérêt du sujet n'y joue aucun rôle ; il n'y a ni action ni drame. Ce sont tout simplement des femmes maltaises qui vont et viennent, telles qu'on les voit, ou du moins telles qu'on les voyait alors, dans les salons et dans les rues de Malte. Leur costume n'a rien non plus de bien piquant : une mante noire à l'espagnole sur des robes assez courtes pour laisser voir le bas de jambe et des mules à hauts talons. C'est donc la touche de l'artiste qui intéresse les amateurs, c'est la consistance, la solidité de sa peinture ; c'est la façon dont il enlève ses figures les unes sur les autres et toutes ensemble sur le fond, et cela sans oppositions bien tranchées, par la seule nuance des valeurs. Chez lui, les extrêmes se touchent sans se heurter. Ni ses noirs ne sont noirs, ni ses blancs ne sont blancs. Ses tons sont habilement rompus et tempérés pour le plaisir des yeux. Il y a sur ses coiffures blanches un rayon mordoré de soleil, et dans ses mantes noires une chaude transparence. Quant à ses têtes de femmes, elles sont individuelles, bien qu'elles se rapportent évidemment à un type local. Les accents de la physionomie, la saillie des pommettes, les cartilages du nez, les coins de la bouche sont rendus par une touche attentive et sûre. Mariette la trouve lourde ; c'est en juger sévèrement, ce nous

semble, et j'en prendrais à témoin tous nos amateurs et tous nos peintres, auprès desquels le chevalier de Favray est en fort bonne odeur de peinture.

Quant aux renseignements biographiques, le peu qu'on en possède nous vient des précieux manuscrits de Mariette, et voici comme il en parle dans une de ses courtes notices, si substantielles et si vives qu'il est impossible de les abréger : « Antoine de Favray, né à Bagnolet, près Paris, en 1710, est élève de M. de Troy, le fils, qui le conduisit à Rome, quand il fut nommé directeur. Il lui fit avoir une place de pensionnaire dans cette Académie. Pendant ce temps-là, Favray, dont le caractère est très-sociable, fit connoissance avec les chevaliers de Malthe, qui l'engagèrent à passer avec eux dans cette île, et cela fit sa fortune. Il s'y fit aimer, ses ouvrages plurent et le grand maître l'a créé chevalier magistral. En cette qualité, il a fait ses caravanes sur le vaisseau que M. le chevalier de Breteuil, ambassadeur de la religion à Rome, avoit équipé pour faire les siennes. Il peint les petits tableaux où il représente des coutumes et des modes malthoises. La coiffure et l'habit des dames de cette île a quelque chose de singulier et qui ne contribue pas peu à rendre ces petits tableaux agréables. On y reconnoît la façon de peindre de M. de Troy fils, mais pourtant un pinceau plus lourd et qui n'a pas la même grâce et le même attrait. Il en a fait présenter quelques-uns à l'Académie pour y être reçu, avec un autre plus grand tableau dont le sujet est la cérémonie qui se célèbre annuellement dans l'église de Saint-Jean à Malthe pour remercier Dieu de la délivrance de l'île et de la levée du siége de la ville par les Turcs. L'on y voit une assemblée nombreuse et fort bien ordonnée; l'intérieur de l'église, décoré des peintures du chevalier Mathieu [1], est exprimé avec vérité. Le tableau a plu, et Favray a été unanimement agréé et reçu le 30 octobre 1762 sur les ouvrages qu'il a produits.

« Actuellement (1762) il est à Constantinople. Curieux de voir cette fameuse ville, il a profité de l'occasion que lui a fournie le renvoi du vaisseau appartenant au Grand Seigneur, dont la chiourme révoltée s'étoit emparée et qu'elle avoit conduit à Malthe. Il étoit pourtant arrêté qu'aucun chevalier ne monteroit sur ce bâtiment, que la France faisoit reconduire à Constantinople. Favray a si bien fait qu'il a été excepté, et que M. le chevalier de Vergennes, notre ambassadeur à la Porte, s'est saisi de Favray et l'a retenu, se chargeant de le faire trouver bon au grand maître. Favray a dessein de faire à Constantinople ce qu'il a fait à Malthe, d'y peindre les usages du pays, ce qu'a fait avant lui Van Mours; et comme il le surpasse de beaucoup en talents, et que ses sujets sont intéressants, il ne peut manquer de faire des ouvrages qui plairont. La guerre qui s'est allumée entre la Russie et la Porte a déterminé Favray de quitter Constantinople, et dans cette année (1771) il se trouve à Marseille, d'où il compte se rendre à Malthe pour y passer le reste de ses jours. »

Musée du Louvre. — *Dames maltaises se rendant visite.* Dans l'interieur d'un appartement, une Maltaise, debout et richement vêtue, prend la main que lui présente une dame enveloppée. Derriere elle, une négresse offre un fruit à un enfant que tient une nourrice. Plus loin, cinq autres dames, dont trois couvertes de mantes noires. Signé à droite, sur le berceau de l'enfant : *A. Favray, à Malte*, 1751.

Musée de Toulouse. — Deux compositions représentant des *femmes turques.*

Notre confrère, M. Paul de Saint Victor possède, parmi d'excellents tableaux, un morceau charmant que l'on peut attribuer au chevalier de Favray. On y voit une dame recevant des visites dans un appartement style Louis XV.

ROLAND DE LA PORTE

NÉ EN 1724. — MORT EN 1793.

« On a dit, mon ami, que celui qui ne riait pas aux comédies de Regnard n'avait pas le droit de rire aux comédies de Molière. Eh bien! dites à ceux qui passent devant Roland de La Porte sans s'arrêter, qu'ils n'ont pas le droit de regarder Chardin. Ce n'est pourtant ni la touche, ni la vigueur, ni la vérité, ni l'harmonie de Chardin; c'est tout contre, c'est-à-dire à mille lieues et à mille ans. C'est cette petite distance

[1] Le chevalier Mathieu dont il est ici question n'est autre que *Mattia Preti*, dit le Calabrese, dont nous avons écrit la biographie dans l'Histoire des Peintres napolitains.

imperceptible qu'on sent et qu'on ne franchit point. Travailler, étudier, soigner, effacer, recommencer, peines perdues. La nature a dit : Tu iras là, jusque-là, et pas plus loin. Il est plus aisé de passer du pont Notre-Dame à Roland de La Porte, que de Roland de La Porte à Chardin. » Il a raison, Diderot; entre une bonne peinture et une excellente, il n'y a en apparence que l'épaisseur d'un cheveu, et il y a pourtant un abîme. Mais notre philosophe se trompe, à mon sens, lorsqu'il ajoute, en parlant des *natures mortes* de Roland : « Ce genre est si facile qu'il n'y a plus que le peuple qui l'admire. » Sans doute, il est facile de peindre assez bien un chaudron de cuivre, une poivrière de fer-blanc, un égrugeoir de bois avec son pilon, une cafetière, un pot au lait, ou bien un vieux plâtre écorné, troué, avec tous les accidents de la vétusté; mais les peindre, ces objets, comme les peignit Chardin, rien de plus malaisé, et la preuve, c'est qu'il faut pour cela franchir d'un bond un espace de mille lieues.

Roland de La Porte a fait quelquefois des portraits, mais ils étaient sans valeur et sans vie; il s'est même essayé, par exception, dans le genre historique, mais avec si peu de succès qu'on ne l'a jamais su. Son talent, car il en avait, a consisté à peindre ce qu'on appelle la nature morte : des légumes sur un évier, des ustensiles de cuisine ou d'autres objets inanimés qu'il groupait sur une table de bois ou de marbre; par exemple, un mouchoir masulipatan, un pot à l'eau de faïence, un verre d'eau, une tabatière de carton, une brochure sur un livre.... Toutes ces choses, il les rendait fidèlement, d'un ton juste, d'un pinceau adroit, ferme et pâteux; quelquefois, il les touchait avec beaucoup de délicatesse; si bien qu'elles font plaisir à voir, et ce plaisir dure aussi longtemps qu'on n'a pas vu les mêmes objets peints par Chardin. On s'aperçoit alors de la *distance imperceptible* dont parle le philosophe. On comprend aussi, en thèse générale, combien est énorme la différence entre la traduction littérale d'un pur imitateur et l'interprétation d'un artiste. Il faut le redire, l'art n'est pas le pléonasme de la nature; aussi, rien n'est-il au fond plus puéril que le vulgaire trompe-l'œil. De simples ouvriers y arrivent en peu de temps. Ce qui est difficile, c'est de nous intéresser sur la toile à un spectacle qui nous eût laissés indifférents dans la réalité. Personne n'est tenté d'aller dans sa cuisine regarder des bottes d'asperges, des champignons, des morceaux de sucre, une boîte à café, un égrugeoir, un pain à la reine, et pourtant chacun s'arrête avec délices devant ces humbles objets lorsqu'ils ont traversé l'œil et le cerveau d'un peintre, d'un vrai peintre, parce qu'il aura su y remarquer la curiosité des tons, le fin des nuances, les jeux de la lumière et de l'ombre, le tournant d'un reflet, et ce qu'il y a surtout de surfaces diverses, de poli ou de grenu, de plucheux ou de lustré, de dense ou de friable, en un mot parce qu'il a su y voir ce que Bernardin de Saint-Pierre vit un jour sur son fraisier, tout un monde.

Aucun renseignement biographique ne nous est parvenu sur Roland de La Porte : heureusement que nous connaissons ses tableaux, et c'est l'essentiel dans la vie d'un peintre. Nous savons qu'il a été un artiste habile, intéressant, agréable, estimé de ses contemporains... mais qu'il a trouvé son maître.

Musée du Louvre. — *Un vase de lapis* avec une monture de bronze doré, un cahier de musique, une cornemuse d'ivoire garnie en velours, ornée d'un galon et d'une frange d'or, et un globe; le tout est posé sur une table.

Vente Blondel de Gagny, 1776. — *Ubalde et le chevalier danois*, à la recherche de Renaud, après avoir vaincu les monstres, sont arrêtés par des nymphes qui se baignent. Quatre pieds sur six. 1,400 liv.

FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS

NÉ EN 1727. — MORT EN 1775.

De tous les jugements de Diderot, il n'en est pas de plus juste que celui qu'il a porté sur Drouais le père, dans son style amusant, spirituel et décousu : « Bien des remerciements à Drouais, avec les vôtres; vous m'entendez. Tous les visages de cet homme-là ne sont que le rouge vermillon le plus précieux, artistement couché sur la craie la plus fine et la plus blanche. Passons tous ces portraits, vite, vite, pour nous arrêter un moment devant le *Jeune Homme vêtu à l'espagnole, jouant de la mandore.* Il est certain qu'il

est charmant de caractère, d'ajustement et de visage, et que si un enfant de cet âge-là se promenait au Palais-Royal ou aux Tuileries, il arrêterait les regards de toutes nos femmes, et qu'à l'église, il n'y a point de dévote qui n'en eût quelque distraction ; mais il est beau comme toutes nos dames que nous voyons passer dans leurs chars dorés, sur le rempart. Il n'y en a pas une de laide sur le devant ou sur le fond de sa voiture, et pas une qui ne déplût sur la toile. Ce n'est pas de la chair; car où est la vie, l'onctueux, le transparent, les tons, les dégradations, les nuances? C'est un masque de cette peau fine dont on fait les gants de Strasbourg ; aussi, ce jeune homme, attrayant par sa jeunesse, la grâce de sa position, le luxe de son ajustement, est-il froid, insipide et mort.... Supposez, mon ami, au *petit Anglais* dont vous voulez que je parle, une couleur vraie, et le morceau sera précieux, car il est bien vêtu et d'une naïveté d'expression et de caractère tout à fait piquante. Il a quelque chose de plus original que son *Polisson*, qui fit une fortune si générale au Salon dernier. »

Voilà Drouais jugé et bien jugé en quelques lignes. Mais pourquoi, dira-t-on, le ressusciter parmi tant d'autres qu'on laisse mourir? Parce que Drouais représente une certaine petite partie de la société française à un certain moment. Il faut se rappeler qu'un faux amour des champs et des bois s'empara de la cour et de la ville, lorsqu'on lut les écrits de Jean-Jacques, où respire pourtant un amour si vrai de la nature. Les jeunes princes du sang passaient leur veste de satin et le cordon du Saint-Esprit pour monter à cheval sur des chèvres. Sans déranger les boucles de leur chevelure artistement peignée, ils voulaient bien jouer sur le boulingrin avec le carlin de la dauphine et se servir de sa patte pour faire grincer une guitare. Un paysage d'opéra-comique encadrait ces scènes décentes, où la naïveté de l'enfance étouffait sous une distinction obligée et ennuyeusement convenable. C'est là ce qu'a peint Drouais dans sa *Leçon de musique* et sa *Leçon d'équitation*, qui ne sont autre chose que les portraits de deux principicules, le comte de Provence et le comte d'Artois. Le peintre a arrangé ses jeunes modèles comme l'eût fait M. Baudieu de Laval, maître à danser des enfants de France. En ce sens, il a un petit intérêt historique. Il est vrai de dire aussi que la réputation de Germain Drouais, un peu surfaite par David et son école, a contribué à soutenir celle de son père. François-Hubert Drouais était lui-même le fils d'un peintre en miniature et en pastel, Hubert Drouais, Normand d'origine, qui fut de l'Académie et qui était fort estimé. François-Hubert, peintre de Monsieur, eut beaucoup de vogue sur la fin du règne de Louis XV. Il mourut académicien en 1774.

Musée du Louvre. — Portraits de Charles-Philippe, comte d'Artois (depuis Charles X) et de Marie-Adélaïde Clotilde (depuis reine de Sardaigne), l'un âgé de six ans, l'autre âgée de quatre ans. Figures de grandeur naturelle. La jeune princesse est montée sur une chèvre blanche portant au cou un ruban rose. Le comte d'Artois, portant le cordon du Saint-Esprit, les cheveux poudrés et frisés, tient une poignée d'herbes de la main droite et pose la gauche sur l'épaule de sa sœur. Dans le fond, deux moutons et des arbres. Signé : *Drouais le fils*, 1763, gravé par Beauvarlet sous le titre : la *Leçon d'équitation*.

Musée de Versailles. — Sept portraits, qui sont : de Louis de Bourbon, comte de Clermont; de Louis XVIII, comte de Provence, de Louis XV, de Mme Dubarry, du comte d'Artois et de Mme Clotilde, du sculpteur Edme Bouchardon. Ce dernier, qui a été gravé par Beauvarlet, en 1776, était le morceau de réception de l'auteur, qui avait aussi offert à l'Académie le portrait de Coustou, conservé à l'École des Beaux-Arts.

Beauvarlet a gravé un pendant à la *Leçon d'équitation* : la *Leçon de musique*, qui est un portrait en action du comte de Provence et de son frère.

On trouve encore dans l'œuvre de Drouais, le portrait de *Dimitri*, prince de Galitzin, peint en 1762 et gravé par J. Tardieu. Il est assis à une table, vêtu d'un habit fourré à la polonaise; le portrait de *Duhamel*, inspecteur général de la marine, gravé par Moitte, et celui de Beaudieu de Laval, maître à danser des enfants de France.

Les portraits de Christophe, peintre, et de Robert le Lorrain, sculpteur, qui sont, le premier, à l'école des Beaux-Arts, le second à Versailles, sont les morceaux de réception présentés par Hubert Drouais, père de François-Hubert.

DESHAYS

NÉ EN 1729. — MORT EN 1765.

Il y avait dans ce jeune peintre quelque chose de la verve et du génie de Doyen. Passionné pour l'art comme il l'était pour le plaisir, il avait hâte de dépenser son talent et sa vie. Ses compositions sont animées, son exécution est chaleureuse, entraînante; et cette chaleur, en lui faisant omettre les minuties

et abréger le modelé, rehausse la tournure de ses héros, et, un peu plus, leur prêterait un certain style, car on est bien près d'avoir du style lorsqu'on domine le détail et qu'on voit en grand. Né dans un autre temps et au sein d'une autre école, Deshays eût été, je n'en doute pas, un peintre éminent. Il avait tout ce qui attache : un dessin fier et ressenti, du mouvement, du sentiment, la vraie pantomime des passions. « Deshays n'est plus ! s'écrie Diderot; c'est celui-là qui avait du feu, de l'imagination, de la verve ! c'est celui-là qui savait montrer une scène tragique et y jeter de ces incidents qui font frissonner et faire sortir l'atrocité des caractères par l'opposition naturelle et bien ménagée des natures innocentes et douces ! c'est celui-là qui était vraiment poëte !... »

Malheureusement, Deshays naquit sous la constellation des Boucher et des Vanloo, et il en subit l'influence au point qu'étant allé en Italie, le peintre qui le frappa le plus fut Benedetto Castiglione, dont il adopta tout d'abord la manière parce qu'elle était secrètement d'accord avec son naturel et conforme d'ailleurs au goût du siècle. Faire jouer la lumière, l'agiter dans un tableau comme on la ferait frissonner dans une eau-forte, mouvementer les figures, les contraster, les retourner sans autre motif qu'un intérêt optique, chiffonner les draperies, retrousser l'antique, et peindre librement, hardiment, à plein pinceau, comme on disait alors, à pleine pâte, comme on dit aujourd'hui, tel était l'idéal des peintres au dix-huitième siècle, en France et partout : ce fut aussi l'idéal de Deshays. Mais ce que les autres faisaient par imitation, par mode, il le faisait, lui, par tempérament. S'il était maniéré comme ses contemporains dans les personnages accessoires, s'il achevait ses tableaux avec ces figures de remplissage, renouvelées de Bassan, qui se baissent, se retournent, se redressent ou s'enfuient sans savoir pourquoi, du moins ses figures principales étaient bien comprises, bien senties. Le geste va droit à l'action. L'expression est vive, quelquefois outrée, toujours saisissante. *Saint André priant* ou *flagellé*, le *Comte de Comminges baisant la main d'Adélaïde mourante et couchée sur la cendre devant les moines étonnés*, *Saint Jérôme écrivant sur la mort*, *Saint Paul foudroyé par la lumière divine sur le chemin de Damas*, *Saint Pierre délivré de prison par un ange*, *Artémise au tombeau de Mausole*, *Achille secouru par Junon dans les eaux bouillonnantes du Scamandre et du Simoïs*.... chrétiens ou païens, tous les personnages de Deshays sont représentés dans un moment pathétique, et ils le sont avec verve, avec émotion. L'artiste y insiste encore par le caractère de son dessin, qui est accusé carrément, et par l'accent de sa touche, qui est par méplats comme celle de Restout, dont il fut l'élève. Ses fortes qualités, du reste, se ressentirent, sur la fin, des altérations de sa santé. Il était déjà usé par l'abus du plaisir, lorsqu'il fit une chute qui lui causa un dérangement dans les viscères du bas-ventre. On dut lui faire une opération douloureuse et dangereuse, qui peut-être eût réussi sur un sujet moins nerveux, moins impressionnable; mais l'idée de la mort frappa son imagination ardente, et il fut perdu parce qu'il avait cru l'être. Il mourut en 1765, à l'âge de trente-cinq ans, et jamais peintre n'a été plus regretté. On peut croire néanmoins que son talent, tout de premier jet, se serait modifié très-peu. Il n'aurait pas fait beaucoup mieux, certainement, que la *Flagellation de saint André* et le *Martyre* du même saint, qui sont à Rouen, sa ville natale. Au fond, son talent ressemblait parfaitement à son œuvre : ce n'était qu'une chaude et vaillante esquisse.

La *Prière de saint André* et la *Flagellation de saint André*, qui furent peints par Deshays pour la cathédrale de Rouen, ont été gravés à l'eau-forte par Ph. Pariseau et tout à fait dans l'esprit du peintre.

Nicollet a gravé la chaste Suzanne sous le titre : la *Résistance*.

MUSÉE DE ROUEN. — Plusieurs compositions de Deshays. (Voir dans le catalogue du Musée de Rouen pour détailler les morceaux.

MUSÉE DE MONTPELLIER. — *Vénus jetant des fleurs sur le corps d'Hector*.

DUCREUX

NÉ EN 1737. — MORT EN 1802.

Il peignait à l'huile, au pastel et en miniature. Il fut à la mode pour les portraits sous le règne de Louis XVI, et sa vogue se prolongea durant la Révolution, de sorte qu'il eut le privilége de peindre les royalistes les plus exaltés et les révolutionnaires les plus terribles. Il était l'élève et l'ami intime de Greuze; comme lui, il

sentait vivement les méplats et martelait sa touche, avec moins d'exagération, il est vrai, mais aussi avec moins de talent. Il saisissait avec bonheur le caractère des physionomies et il s'attachait à bien écrire les plans, à exprimer le relief, la ronde-bosse. Dans un portrait qui est au Louvre, il s'est représenté lui-même riant jusqu'à la grimace, mais vivant et parlant. Lorsqu'on eut décidé le mariage de Louis XVI avec Marie-Antoinette, Ducreux fut choisi pour aller à Vienne faire une miniature de l'archiduchesse. Il n'en fallait pas davantage pour le mettre en faveur. Une fois sur le trône, Marie-Antoinette fit de lui son peintre de prédilection, et Mme Ducreux fut attachée à la maison de la reine. Cela n'empêcha point, quand la Révolution éclata, que Ducreux ne fût appelé à peindre les personnages fameux de la Constituante et, plus tard, ceux de la Convention. Il fit les portraits de Mirabeau, de Bailly, de Barnave, ensuite ceux de Vergniaud, de Couthon, de Robespierre, de Saint-Just. La veille de l'exécution de Bailly, comme il allait faire, en attendant la mort, une partie d'échecs, Ducreux le dessina à grands traits aux trois crayons. Elle est saisissante, cette figure calme, mais défaite, où est si visible le combat de l'âme contre les viscères !

Les relations de Ducreux avec les chefs de la Montagne lui ouvrirent toutes les portes. Il put pénétrer au Temple et voir Louis XVI au moment où il allait marcher à l'échafaud. Il le dessina aussi à la hâte sur un papier gris rehaussé de blanc, et il n'y mit, bien entendu, que les traits essentiels. J'ai vu ce dessin ; il donne froid. La figure épaisse et vulgaire du roi est un peu relevée par une certaine dignité, qui est ici la résignation du courage ; mais les yeux rapetissés et fixes, les muscles relâchés de la face expriment une sorte d'affaissement tranquille qui n'a pu être saisi que par un peintre consommé dans l'art d'observer les physionomies et d'en découvrir le secret. Les crayons et les miniatures de Ducreux dont nous venons de parler étaient sous les yeux de M. Louis Blanc lorsqu'il a écrit l'*Histoire de la Révolution française*, et l'illustre écrivain s'en est inspiré quand il a tracé, lui aussi, d'une main si magistrale, les portraits de ces héros généreux ou imposants, attrayants ou terribles, que l'histoire ne pourra plus oublier !

La petite-fille de Ducreux, Mlle Gendron, possède à la Varenne, près Vendôme, de nombreux ouvrages de son grand'-père. Ce sont des pastels, des miniatures, des dessins sur papier de couleur et quelques peintures à l'huile. Elle a bien voulu prêter à M. Louis Blanc tout ce qui avait dans sa collection un intérêt historique, et l'historien en a maintenant d'excellentes copies.

Nous possédons nous-même un fort beau portrait de Ducreux, peint au pastel, peut-être par son ami La Tour. Il est à mi-corps, de grandeur naturelle, vu presque de dos, tenant un crayon à la main, le bras droit appuyé sur un fauteuil, et tournant vers le spectateur sa tête souriante, négligemment coiffée d'un masulipatan ; l'habit est vert-pomme.

LEBARBIER L'AINÉ

NÉ EN 1738. — MORT EN 1826.

Les souvenirs de l'enfance et de la jeunesse nous feront consacrer ici quelques lignes à la mémoire de Lebarbier l'aîné, dont les misérables modèles de dessin, misérablement gravés au pointillé, nous ont fait tant de plaisir au collége. Se peut-il que ces lourdes académies, ces têtes souvent mal ensemble et toujours pesamment crayonnées, au moins dans l'estampe, ces têtes sans naturel d'ailleurs et sans caractère, nous aient causé des émotions aussi vives quand le maître à dessiner nous les mettait devant les yeux et proposait un prix à qui en copierait le plus fidèlement *le grainé doux*, *les hachures et les coups de force* ! Fallait-il que la passion de l'art nous tînt au cœur pour que ces grossières sanguines nous fissent palpiter d'aise lorsque le professeur nous avait jugés dignes de dessiner une tête entière après l'étude d'un œil, et de nous élever jusqu'à la figure entière après l'étude d'une tête ! Dire que de pareils exemples ont été pendant un demi-siècle proposés à notre admiration dans tous les colléges de l'Université, et que personne ne protestait, et que notre éducation s'est faite ainsi !

Autre souvenir : c'est dans les vignettes de Lebarbier que nous avons vu passer pour la première fois les personnages de la *Nouvelle Héloïse* et des *Confessions ;* et il faut convenir que malgré une certaine gaucherie, ou plutôt à cause de cette gaucherie même, Lebarbier est un de ceux qui ont le mieux traduit en

images les récits naïfs et passionnés de Jean-Jacques, ses pages si charmantes et si éloquentes. Cette adorable histoire de *l'aqueduc*, détruit à coups de pioche par M. Lambercier, à la grande consternation du pauvre Rousseau, il nous sera impossible toute notre vie de nous la figurer autrement que ne l'a représentée le peintre dans sa bonhomie. Quant aux tableaux d'histoire de Lebarbier, ils ne supportent plus l'examen. Ses Canadiens sensibles, ses caciques vertueux, ses prêtresses du soleil douées d'un profil grec et ornées d'une ceinture en plumes d'autruche, nous semblent aujourd'hui si ridicules qu'on a peine à comprendre une époque où un tel art pouvait se produire au Salon, sous le nom d'un *peintre du roy*.

Lebarbier l'aîné fut en effet de l'Académie royale en 1785, et ensuite de l'Institut en 1795 ; élève de Pierre, et placé entre Boucher et David, il eut les défauts de l'ancienne école sans avoir les qualités de la nouvelle. Quelquefois il imitait, mais avec pesanteur, le sentimentalisme de Greuze ; d'autres fois il composait des tableaux de genre dans le goût de Leprince. Sur la fin il prit comme tout le monde les allures classiques de David ; il crut faire de l'antique et du style en garnissant ses tableaux des boucliers, des vases, des poteries et des trépieds dont se composait la fausse archéologie du temps... il devint ennuyeux à périr. Au surplus, ses contemporains ne furent pas sans apercevoir ses défauts. Ils vantèrent, il est vrai, ses pastorales, et de fait, les paysages de ses vignettes donnent une bonne idée de son talent en ce genre ; mais ils trouvèrent ses compositions mal conçues, que ses chairs lacqueuses avaient souvent un aspect lie de vin désagréable, et que le ton de sa couleur, uniformément brillant, tenait beaucoup de l'enluminure ; cette critique fut résumée dans ces deux vers :

De Callet, de Barbier, l'on dira même chose :
L'un a fait rose et blanc, et l'autre blanc et rose.

Lebarbier était de Rouen. Il fut chargé, en 1776, par le gouvernement, d'aller faire les dessins pour l'ouvrage intitulé · *Tableau topographique de la Suisse*. Il fit alors la connaissance de Gessner, dont il devint l'ami. Il se rendit ensuite à Rome, et c'est à son retour qu'il fut agréé de l'Académie. Il est mort en 1826, à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

Musée du Louvre. — *Courage des femmes de Sparte*. Figures de grandeur naturelle. Aristomène ayant voulu enlever des femmes de Sparte, celles-ci se défendirent, et Aristomène, terrassé, ne dut la vie qu'à la prêtresse Achidamie. Ce tableau, commandé par le roi pour les Gobelins, fut exposé au Salon de 1787.

Les principaux ouvrages de Lebarbier sont : *Lacédémonienne donnant un bouclier à son fils*, exposé au Salon de 1806 ; *Agrippine quittant le camp de Germanicus*, exposé en 1808 ; la *Défense de Beauvais*, *Henri IV et le marquis de Verneuil*, exposé en 1814 ; *Médias assassine Matias*, exposé au Salon de 1807 ; les *Canadiens au tombeau de leurs enfants*, gravé par Ingouf le jeune ; le *Nid d'amour*, gravé par Mlle Papavoine ; la *Matinée turque*, gravée par Copia ; le *Mouchoir*, scène du sérail, gravée par Macret et Duponchel ; *Adam et Ève*, gravé par Anselin. La suite des histoires de Fernand Cortez a été fort mal gravée, in-folio, et au pointillé, par Mariage.

Nous trouvons dans le *Trésor de la Curiosité* la liste des tableaux ou esquisses de Lebarbier qui furent vendus, après son décès, en son domicile, quai des Augustins. On y remarque les *Reproches d'Hector à Pâris*, figures de grandeur naturelle ; le *Brave Crillon recevant la lettre de Henri IV*, tableau de chevalet, et l'esquisse peinte de son tableau d'*Aristomène*, qui est aujourd'hui au Louvre et qui était alors au château de Compiègne.

Gaucher, Delignon et autres ont gravé les vignettes pour les œuvres de Jean-Jacques Rousseau. Lebarbier en a fait aussi pour les éditions d'Ovide, de Racine et de Delille.

PIERRE PEYRON

NÉ EN 1744. — MORT EN 1815.

Le jour des obsèques de Peyron, on entendit David s'écrier : *Peyron m'a ouvert les yeux* ! et ce mot du grand peintre n'était pas seulement une louange nécrologique, c'était l'expression d'une vérité. En effet, Peyron avait précédé David dans la voie des réformes, et contribué autant que Vien à la régénération de l'école. Né à Aix en Provence, il fut destiné au barreau ; mais il avait dans l'âme quelque chose de romain qu'il voulait exprimer non par la parole, mais par la peinture. Ses premiers maîtres furent Dandré Bardon,

à Aix, et Lagrenée l'aîné, à Paris. Le goût régnant ne s'accordant pas avec son humeur, il eut le pressentiment d'une peinture plus digne et plus mâle. Son premier ouvrage marquant fut la *Mort de Sénèque*, qui lui valut le prix en 1773. Le philosophe, assis sur un lit, console sa femme et ses amis éplorés, pendant que sa vie s'échappe avec son sang qui coule dans un bassin. C'était une nouveauté au milieu des fadeurs du temps, et cela fit sensation.

En Italie, Peyron n'étudia que les maîtres qui avaient donné un grand et noble caractère à la peinture historique : Poussin et Raphaël. Échauffé d'enthousiasme pour l'antiquité, il y puisa tous ses sujets, et il étonna les Romains par deux tableaux d'un style pathétique et grave : *Cimon se dévouant à la prison* pour donner la sépulture au corps de Miltiade, son père, et *Socrate détachant Alcibiade de la volupté*. En 1783, de retour à Paris, il fut agréé de l'Académie sur le tableau de *Marius à Minturnes*, et en 1787, il présenta son morceau de réception, *Curius Dentatus refusant les présents des Samnites*. En cette même année, il y eut au Salon une rencontre singulière : David et Peyron exposèrent l'un et l'autre une *Mort de Socrate*. Celle de Peyron était de petite dimension, les figures n'ayant que le tiers environ de la grandeur naturelle. Le roi lui ayant commandé ce tableau en grand, Peyron en exposa une seconde peinture au Salon de 1789, et il eut cette année un véritable triomphe. C'était, du reste, une composition forte et fière, où la lumière joue un rôle esthéstique, et qui est encore plus belle dans l'eau-forte que le peintre en a gravée que sur sa toile. Il avait traité la scène comme si Socrate eût été un personnage romain mourant dans les latomies : formes robustes, pantomime énergique, draperies remuées, jeu pittoresque du clair-obscur, tout cela tranchait sur le tableau de David, plus grec, plus choisi de formes, plus calme même dans l'expression de la douleur, non attristé par des ombres, clair et châtié comme un bas-relief. Cependant la peinture de Peyron n'était ni aussi mâle que sa pensée, ni aussi accentuée que son eau-forte. Il recouvrait de teintes suaves des figures terribles, et il refroidissait encore sa couleur par des chairs violacées; il accusait d'une touche molle des plis qui deviennent ensuite plus décidés dans la morsure du graveur. Son exécution, pas plus que celle de David, ne répondait au caractère de ses héros ni à la fierté de son sentiment intérieur : la main trahissait l'esprit. Heureusement que ses défauts ont disparu dans la gravure, où il ne reste que le saillant de ses qualités.

Nommé, en 1786, inspecteur de la manufacture des Gobelins, le peintre conserva cet emploi jusqu'à la Révolution. Ses derniers tableaux furent, comme les premiers, tout empreints du sentiment des choses antiques et de nature à éveiller des idées généreuses. *Paul-Émile indigné de l'humiliation à laquelle est réduit Persée; Antigone demandant à son père le pardon de Polynice; l'École de Pythagore; Entretien de Démocrite*. Ces tableaux furent peints avec énergie, dit M. Éméric David, compatriote de Peyron. Cependant la santé de l'artiste était sensiblement altérée depuis la Révolution. Après quelques années de langueur, il mourut le 20 janvier 1815.

Peyron a gravé à l'eau-forte neuf pièces, dont cinq d'après son dessin : 1. La *Mort de Sénèque* : c'est la gravure du tableau qui eut le prix en 1773. 2. *Cimon retirant de la prison le corps de son père;* cette pièce, de médiocre dimension, fait pendant à la suivante. 3. *Socrate détachant Alcibiade de la volupté*. 4. La *Mort de Socrate*, planche in-folio, gravée en 1790. 5. Une *Pastorale*, d'après Nicolas Poussin. 6. *Faustule présentant Romulus et Remus à sa femme Laurentia*, d'après le même; ces deux pièces sont gravées à l'eau-forte mêlée d'aqua-tinte. 7. Première composition de l'*Enlèvement des Sabines*, d'après le même. 8. Un croquis représentant le *Désespoir d'Hécube*, d'après le même. 9. Première pensée de la grande *Sainte Famille* de Raphaël.

Musée du Louvre. — 1. Les *Funérailles de Miltiade;* à gauche, dans une prison, deux hommes emportent sur une civière le corps de Miltiade, que suit son fils, accablé de douleur. Au premier plan, à droite, un prisonnier étendu par terre. Un geôlier le tient d'une main et de l'autre prend une chaîne attachée à un pilier. Signé : *P. Peyron f. Ro.* 1782. Toile de chevalet. Gravé à l'eau-forte par le peintre.

2. *Alceste se dévouant à la mort* pour sauver Admète, son époux. A gauche, Admète est assis près du lit sur lequel est étendue Alceste entourée de ses enfants et de ses femmes éplorées. L'une d'elles se détourne en présentant à Alceste son plus jeune fils. Dans le fond, à gauche, une femme jette un voile sur la statue de l'Hymen. Signé : *P. Peyron f.* 1785. Ce tableau, exposé au Salon de 1785, avait été commandé pour être exécuté en tapisserie aux Gobelins. Figures de grandeur naturelle.

3. *Paul-Émile vainqueur de Persée*. Paul-Émile, sur un trône derrière lequel se tiennent ses gardes, semble indigné de l'excès d'abaissement auquel est descendu Persée, roi de Macédoine, qui implore la clémence du vainqueur pour lui et pour sa famille. Signé : *P. Peyron, inv. et f. en* 1804, *an XII de la R.*

Une répétition de ce tableau existe à Vienne dans la galerie du prince Esterhazy.

Nous trouvons dans le *Trésor de la Curiosité* la liste des tableaux qui furent mis en vente après le décès de Peyron; mais nous n'avons pu en savoir les prix.

Cimon se dévouant à la prison (ou les *Funérailles de Miltiade*) et *Socrate arrachant Alcibiade à la volupté*. Répétition des deux tableaux peints à Rome par l'auteur, et gravés par lui. Trente-six pouces sur cinquante. — *Archimède assis, méditant sur un problème de géométrie*. Soixante-six pouces sur quarante-sept. — *Prisonnier tourmenté par ses remords*: même dimension. — *Jeunes Athéniens et Athéniennes tirant au sort pour être livrés au Minotaure dans le labyrinthe de Crète*. Dessin d'une grande ordonnance, au bistre, rehaussé de blanc, sur papier gris. On en connaît l'eau-forte, gravée par Beisson. Dix-sept pouces sur trente et un. — *Bélisaire recevant l'hospitalité d'un paysan*, dessin fait à Rome en 1778; lavé et rehaussé. Vingt pouces sur trente et un. — Cent quatre-vingts dessins et croquis, parmi lesquels des sujets pour les éditions de Racine et de Lafontaine.

FRANÇOIS-GUILLAUME MÉNAGEOT

NÉ EN 1744. — MORT EN 1816.

Si l'on ne veut pas se reporter à l'époque où Ménageot florissait, on ne pourra pas comprendre sa réputation, ni comment il a été directeur de l'École de Rome, membre de l'Institut, un personnage enfin. Il y a beaucoup de relatif, en effet, dans la peinture, surtout dans la peinture française, toujours mêlée plus ou moins aux idées et aux choses contemporaines. Ces allégories, qui nous semblent si froides et qui nous ennuient, *l'Envie poursuivant la Renommée*, *l'Étude qui veut arrêter le Temps*, elles enchantaient nos pères. Pour les concevoir et les exécuter, il fallait savoir tout ce qui constitue le métier et même le talent du peintre, dessiner, peindre, mettre une figure sur ses pieds, grouper, composer, éclairer. Quant au style, celui de Ménageot était à peu près celui de tout le monde, avec plus de sagesse et de raison. Il tient le milieu entre Boucher et Vien, qui furent ses maîtres. Agréé de l'Académie en 1777, il présenta, le 30 décembre 1780, son morceau de réception, *l'Étude qui veut arrêter le Temps*, tableau que nos fabricants de bronzes, en le prenant pour sujet de pendule, sont parvenus à rendre vulgaire et niais. C'est une femme assise devant un livre ouvert; elle veut arrêter le Temps, qui court malgré son âge, tenant d'une main sa faux et de l'autre la pendule. Deux petits Génies supplient le vieillard d'épargner leurs œuvres; mais l'un d'eux est déjà renversé; l'autre demande grâce pour des monuments qui doivent périr. La peinture est claire, froide et fade; mais elle est bien conçue, bien composée. Un homme comme Prudhon y aurait mis du charme et il nous serait interdit d'en rire. Malheureusement Ménageot n'avait pas le feu sacré. Il faisait dans son art ce qu'on y peut faire avec du savoir et de l'esprit. Ses défauts, d'ailleurs, étaient de son temps. Un de ses tableaux les plus connus est celui qui représente la *Mort de Léonard de Vinci*. Les costumes et les accessoires y jouent un grand rôle; mais l'expression n'y est point, l'essentiel manque. Le petit côté empêche de voir le grand. Plus heureux dans les sujets mythologiques, Ménageot en peignit plusieurs qui n'étaient pas sans grâce, entre autres *Mars quittant Vénus couchée*, *Diane cherchant Adonis* et n'osant choisir entre les deux enfants que lui présente Vénus, dans la crainte de prendre l'Amour. « A l'époque de la Révolution, dit la *Notice des tableaux du Louvre*, lorsque la vie des Français était menacée à Rome, la conduite de Ménageot lui mérita les plus grands éloges : il parvint, par sa prudence et sa fermeté, à sauver les pensionnaires de l'Académie, que le peuple en fureur voulait massacrer. » Après la suppression de l'École, Ménageot quitta Rome et se rendit dans les États de Venise vers 1792. Il passa huit ans à Vicence, et fut si bien reçu de tous les habitants, qu'il fit présent à la ville d'un tableau représentant la *Vierge aux Anges*, qui fut placé à la Madonna-del-Monte. De retour à Paris vers 1800, il fut nommé membre de l'Institut en 1809, membre de l'Académie des beaux-arts en 1814, et il mourut le 4 octobre 1816, à l'âge de soixante-douze ans, car il était né à Londres, de parents français, le 9 juillet 1744. Moins habile que Boucher, moins fort que David, il est resté écrasé entre les deux.

Musée du Louvre. — *L'Étude arrête le Temps*. C'est le tableau dont nous venons de parler. Les figures en sont de grandeur naturelle.

Saint-Pétersbourg. — *Mars et Vénus*. Ce tableau fut fait pour l'Académie russe.

Vente Jourdan, 1803. — *Mars prêt à quitter Vénus*; elle

est couchée et entourée des trois Grâces : composition capitale : 1 mètre 90 centimètres sur 1 mètre 22 centimètres. — 900 francs.

Vente Ménageot, 1816. — *Diane cherchant Adonis*, composition capitale. — L'*Envie poursuivant la Renommee*; c'est le tableau qui fait pendant à l'*Étude qui arrête le Temps*. — *Horace venant de tuer sa sœur qui s'affligeait de la mort d'un Curiace*. — *Caton se faisant apporter son épée par le fils de son hôte, et lui faisait ses adieux*. — Dix dessins, sujets et autres. Le *Trésor de la Curiosité*, duquel nous tirons ces renseignements, ne donne pas les prix de la vente Ménageot.

DANLOUX

NÉ EN 1745. — MORT EN 1809.

Danloux a été un habile peintre de portraits, et il n'a été que cela, bien qu'il se fût essayé en divers genres et qu'il eût fait ses études pittoresques sur la terre classique de la grande peinture, en Italie. Avant la Révolution, il avait commencé à se faire connaître par quelques petits tableaux dans le goût de Greuze; mais, dès que la tempête éclata, il se réfugia en Angleterre et on n'entendit plus parler de lui, en France, jusqu'en 1802. Le temps de son émigration, il put l'employer à peindre les portraits de plusieurs grands personnages, car il se trouva très-occupé, lui Français, dans un pays où l'art du portrait était alors florissant et indigène. Il est vrai qu'au moment où Danloux émigra, le célèbre Joshua Reynolds venait de mourir, et que Lawrenee, son successeur et son élève, ne pouvait suffire aux demandes de l'aristoeratie.

Danloux eut bientôt subi l'influence des mœurs, des idées et des manières anglaises. A voir ses portraits de lord Adam Gordon, du duc de Buccleugh, de l'amiral Duncan, représenté sur le pont de son vaisseau en pleine bataille, on ne soupçonnerait point que ces physionomies si profondément britanniques ont été peintes par un Français. Elles sont parlantes, et c'est l'anglais qu'elles parlent. En respirant l'air de Londres, en regardant les Dobson, les Reynolds, les Gainsborough, Danloux s'était naturalisé en Angleterre et il avait gagné quelques-unes des fortes qualités de cette forte race. Aussi tous ses portraits furent-ils gravés à Londres, soit en manière noire, soit au burin, dans ces dimensions de l'in-folio dont on ne fait guère l'honneur à de médiocres ouvrages. Ce fut sans doute durant le séjour que fit en Angleterre Jacques Delille, exilé volontaire sous le Directoire, que Danloux peignit le portrait en pied du poëte, ce portrait qui est si connu par la belle gravure de Laugier. Delille est debout, la tête haute, le regard tourné vers sa pensée et la main levée comme pour saisir au vol un hémistiche ou une rime, pendant qu'auprès de lui sa femme, assise sur un tabouret, écrit des vers sous sa dictée. Cette figure secondaire est beaucoup moins heureuse que eelle du poëte, qui est à la fois naturelle et originale.

De retour à Paris vers 1800, Danloux eut un instant de succès parmi le grand monde, parce que la contre-révolution triomphante lui savait gré de ses opinions et de son titre d'émigré. Il exposa en 1802 le *Supplice d'une Vestale;* c'était une simple étude d'atelier, à laquelle il avait donné de son mieux une tête d'expression et le profil grec obligé. La vestale, à genoux au fond d'un cachot souterrain, voit enlever l'échelle par laquelle on l'a descendue dans ce cachot devenu sa tombe, et le spectateur n'aperçoit que le bras de l'exécuteur passant par le trou qui va être muré à jamais. Il y a là tous les éléments d'une émotion forte ; mais elle est refroidie par l'évidence de la recherche et par les soins académiques donnés au balancement des lignes et aux draperies. C'est une belle fille qui se désespère avec art et qui s'arrange pour mourir. Delille, qui avait une dette de reconnaissance à payer, s'acquitta l'année suivante dans son poëme de *la Pitié*, par ces vers que tout le monde répéta :

Nous pleurons quand Danloux, dans la fosse fatale,
Plonge, vivante encor, sa charmante vestale.

Le tableau de Danloux était conçu tout à fait dans le style de David; mais le peintre avait conservé dans ses portraits les habitudes du dix-huitième siècle, le goût des costumes et des accessoires, les préoccupations du coloriste. Danloux était alors âgé de cinquante-huit ans, — il était né à Paris en 1745. — et déjà son

talent paraissait en baisse. Les portraits qu'il exposa au Salon de 1806, entre autres celui de Mme de Santa-Croce, ne furent pas goûtés, et la critique réagissant à son tour contre un artiste de l'ancienne école, se montra pour lui très-sévère : « Avant de partir pour Londres, dit le *Pausanias français*, M. Danloux donnait les plus hautes espérances, et il traitait avec un égal succès le portrait et l'histoire. Malheureusement, celui de Mme de Santa-Croce n'est pas fait pour donner une idée de son talent. Le dessin, surtout celui des mains, est incorrect; les draperies n'accusent pas bien le nu, les plis n'en sont pas heureux. Et puis, le ton général est faux, les ombres sont grises, les clairs plâtrés, surhaussés de couleur rose; cela rappelle les beaux temps de Boucher, l'époque où l'enluminure tenait lieu d'effet. Les gens du monde, surtout les femmes, aiment ces couleurs factices; mais un artiste doit-il leur sacrifier la vérité et son talent?...» Si nous en rabattons ce qu'il y a d'exagéré, cette critique restera juste. On retrouve, en effet, une pareille enluminure de tons rosés et crayeux dans le petit portrait que possède M. Burat, à Paris. Mais il convient aussi d'ajouter que Danloux est plus sobre dans ses portraits d'hommes, que le gris fin, froid et distingué qui forme la base de son coloris, les ferait prendre quelquefois pour des portraits de David, et qu'enfin tous ses personnages ont des poses convenables à leur profession, conformes à leur esprit et à leur caractère, des gestes imprévus, mais trouvés pourtant sans effort, et une certaine vérité toujours vue par le côté frappant.

Il n'y a aucun ouvrage de Danloux au musée du Louvre.

En Angleterre, *The Envied Glutton*, gravé par Grozer en manière noire. C'est un petit écolier qui dévore sa tartine devant un chien qui le dévore des yeux.

Le portrait du duc de Buccleugh, gravé par Audinet, in-folio.

Lord Adam Gordon, gouverneur de Gibraltar, gravé par le même, in-folio. Ce portrait est dans le goût de Reynolds.

L'amiral Duncan sur son navire, assis sur un canon, sa lunette à la main, au milieu d'un combat naval, gravé par Smith.

L'amiral Keith, gravé par Audinet, in-folio ; et James Montagu Scott, baron de Montagu, gravé en manière noire par Mitchell; in-folio.

A Cambridge, au musée de Fitz-William, un portrait du comte d'Artois (Charles X).

A Varsovie, dans la galerie Lusienki, l'*Innocent* et l'*Espiègle*, tableaux dans le genre de Greuze.

La *Vestale* a été gravée en Angleterre par Wilkin.

Un des beaux portraits de Danloux est celui de Jean-François Lamarche, évêque et comte de Léon, occupé à lire une lettre; il est gravé par Skilton.

On connaît de Danloux deux petits sujets en pendants, qui ont été gravés par Beljambe et lithographiés par Vallou de Villeneuve. Un vieillard libertin qui poursuit une jeune fille : *Ah! si je te tenais*, et la jeune paysanne, jolie d'ailleurs et désirable, qui lui fait le geste : *Je t'en ratisse*.

FRANÇOIS-ANDRÉ VINCENT

NÉ EN 1746. — MORT EN 1816.

Vincent a commencé au dix-huitième siècle ce que Paul Delaroche a pratiqué avec tant de bonheur au dix-neuvième, et ce qu'on appelle de nos jours le *genre historique*. Il était l'élève de Vien, et il fut un instant l'émule de David. Au moment où un faux antique était remis en honneur, il remporta le grand prix sur le sujet de *Germanicus haranguant ses troupes*, et il fit son temps à Rome sous le directorat de Natoire. De retour à Paris, il fut agréé de l'Académie en 1777, et il ne fut reçu définitivement qu'en 1782. On possède au Louvre son morceau de réception, qui reste dans les greniers, l'*Enlèvement d'Orythie*. A cette époque, nous l'avons dit, on attachait trop d'importance à l'idée, trop peu à l'exécution. La critique d'alors tenait compte à Vincent d'avoir trouvé avant David le sujet de Bélisaire demandant l'aumône, et avant Peyron, celui de Socrate morigénant Alcibiade. Ces tableaux, qui tranchaient sur les habitudes de l'école, eurent d'autant plus de succès. Vincent reçut la commande de peindre pour le roi le *Président Molé résistant aux factieux*, tableau qui devait être reproduit en tapisserie aux Gobelins. Le peintre se trouvait là sur son terrain véritable, car il était plus fait pour comprendre le mouvement des sujets modernes que la grandeur des scènes antiques. Il s'attacha donc à représenter ses personnages dans toute la vérité de leur physionomie traditionnelle et de leur costume. Il prit soin de restituer au fond de son

tableau les pittoresques pignons du vieux Paris et il fit servir l'archéologie à l'intérêt du drame. Ajoutez que sa pantomime très-animée et son dessin très-ressenti donnaient encore de la vie à un tableau déjà séduisant par la couleur locale et le piquant des accessoires. Il ne faut pas s'y tromper : ce fut là le point de départ du genre qui a illustré parmi nous Paul Delaroche et qui consiste à rehausser le petit côté des grandes choses, à prêter une signification puissante aux objets secondaires, à tirer parti de tous les détails susceptibles d'éveiller un souvenir ou une pensée et de fournir ainsi un appoint d'intérêt ou un surcroît d'émotion.

Sans doute, pour obéir comme les autres à la réforme que son maître Vien avait ébauchée, il peignit Alcibiade, Socrate, Bélisaire, et Zeuxis parmi les plus belles filles de Crotone; mais son talent, encore une fois, fut de voir la nature et la réalité plutôt que de sentir le style et de s'élever à l'idéal. *Henri IV rencontrant Sully blessé*, c'était là un tableau tout à fait dans ses moyens. Aussi Vincent fut-il employé souvent à dessiner des costumes pour l'Opéra. Son dessin facile, mais plein de sentiment, n'était pas fait de hachures lourdes et comptées comme celles des Vanloo, ni de traits heurtés et voyants comme ceux de Greuze, ni d'un froid pointillé comme celui des artistes voués à un métier de patience; il était savoureux, spirituel et varié, et un tel dessin valait mieux que sa peinture mince et creuse. En somme, ses meilleurs ouvrages sont ceux où il s'est affranchi des influences de Vien et de David. Il n'a jamais été mieux inspiré que lorsqu'il a peint la *Leçon de labourage,* où il a représenté M. Boyer-Fonfrède conduisant la charrue et accusant les formes d'un Cincinnatus sous une veste de pékin et un pantalon gris-perle. Mon collaborateur Paul Mantz, qui a vu ce tableau, m'assure qu'il est charmant, d'un ton clair, délicat, argenté, et d'un dessin élégant. « C'est une peinture *agricole* et *sensible*, me dit-il, et tout à fait dans le goût Louis XVI. »

Pendant que David se faisait Romain, Vincent demeura Français; et il n'est pas étonnant que de son atelier soit sorti le plus moderne et le plus populaire de nos peintres, Horace Vernet. Parmi ses autres élèves, qui furent nombreux, on distingue Meynier, Mérimée, Pajou, fils du sculpteur, Ansiaux, Picot, Thévenin, qui a été directeur de l'école de Rome et conservateur du Cabinet des Estampes, mais qui avait de très-bonne heure abandonné la peinture. Vincent mourut en 1816, membre de l'Institut et professeur à l'École polytechnique. Intelligent et lettré, il fut chargé par l'Académie des beaux-arts de rédiger les articles *peinture* dans le Dictionnaire que cette compagnie doit publier. A son école appartient aussi Mme Guyard, née Labille des Vertus, qui épousa en secondes noces son maître Vincent, mais qui resta connue sous le nom de son premier mari.

Musée du Louvre. — *Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de Crotone.* Le peintre est à son chevalet : il semble admirer une jeune fille amenée par sa mere, tandis qu'une autre jeune fille se cache confuse dans les bras de ses compagnes. A gauche, derrière le peintre, trois vieillards : *Vincent*. 1769. — *Henri IV rencontre Sully blessé.* Sully, porté sur un brancard et accompagné de ses gendarmes et de ses pages, reçoit les consolations d'Henri IV : *Vincent,* 1786. Ces deux tableaux ne sont pas exposés dans les salles du Louvre.

Musée de Versailles. — Portrait de famille en pied. Quatre figures.

Musée de Bordeaux. — La *Leçon de labourage*.

BRUANDET

NÉ VERS 1750 (?). — MORT EN 1803.

Nous n'avons rencontré que des sangliers et Bruandet, disait un jour Louis XVI en revenant d'une partie de chasse dans la forêt de Fontainebleau. C'est, en effet, en plein bois, en plein champ, que ce peintre a toujours vécu; c'est là qu'il a fait son éducation de paysagiste, et quel maître vaut mieux que la nature, la simple nature, quand il s'agit de peindre le paysage? Comme Ruisdael, Bruandet fut certainement un poëte. Il aimait la solitude; il allait composer sa palette dans les taillis, au bord des ruisseaux, sur l'herbe des sentiers perdus où vient de passer le lièvre en fuite. Aussi, tous ses dessins, tous ses tableaux exhalent-ils la senteur des bois. Le feuillage y frémit, l'air y frissonne. Il s'intéresse et il sait nous intéresser à une

touffe de buissons épineux, à un vieux tronc de saule, à un fragment de roc éboulé, à quelques-uns de ces grès austères qui charmaient Obermann quand il promenait sa mélancolie dans les déserts de Franchard. Bruandet peignait volontiers le paysage d'automne : il aimait la nature lorsque le temps est tranquille, un peu couvert, et que les feuilles rousses commencent à tomber. Il a mis dans ses tableaux non-seulement la vérité frappante de l'aspect, mais un sentiment naïf et profond des choses rustiques et de la poésie des bois. L'air pénètre dans ses branches, le mystère creuse ses ombres, ses lumières sont empâtées avec fermeté; ses nuages se meuvent et passent. Il accuse ses feuillés d'une touche aiguë, à la façon de Ruisdael, et il sait rendre aussi le frémissement des chênes. Il est piquant et il est harmonieux sans sacrifier à son harmonie la franchise du ton local. C'est, en un mot, un vrai paysagiste. Fidèle aux idées de Lantara, qui peignait avec bonhomie des Claude Lorrain dans la banlieue de Paris, Bruandet continue cette tradition de paysage qui, par Forest et Fonquières, remonte jusqu'au Flamand Paul Bril, et qui, se rattachant, par Jollivard, à l'école moderne, inspire aujourd'hui si heureusement les agrestes et savoureuses peintures de Théodore Rousseau, de Jules Dupré, de Troyon et de Daubigny.

Musée du Louvre. — *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau.* A gauche, des moutons paissent, et une femme, assise sur un tronc d'arbre, s'entretient avec un voyageur. A droite, au bord d'un chemin, un bûcheron qui se repose. Dans le fond, un homme monté sur un âne, cause avec une femme qui marche près de lui. Signé : *Bruandet*, 1785. Ce tableau de chevalet fut acheté en 1846 à M. Fouquet, au prix de 1,500 fr

Musée de Grenoble.— *Intérieur de forêt.*

VALENCIENNES

NÉ EN 1750. — MORT EN 1819

Le véritable amour de la nature, nous l'avons dit plus d'une fois, est un sentiment tout moderne, tout récent même dans l'école française. Aussi n'y a-t-il eu de vrais paysagistes parmi nous qu'au dix-neuvième siècle. Lantara et Bruandet firent seuls exception au dix-huitième et ils demeurèrent de leur temps fort obscurs. Pendant qu'ils battaient les buissons ou se perdaient dans les bois, vint la réforme de David, qui, réveillant les héros et les dieux antiques couchés sur les bas-reliefs, jeta du ridicule sur les idées et sur les sujets champêtres. Un paysage ne fut tolérable qu'à la condition d'être historique comme celui de Poussin, ou arcadien comme celui de Claude. La nature, la simple et adorable nature, paraissait manquer de charme. Ce dédain superbe qui était dans l'esprit de tout le monde, Valenciennes le professa hautement. Il écrivit un gros livre pour enseigner à peindre le paysage héroïque, celui qui doit être habité, non par des hommes, mais par des *mortels.* « Le plus sûr moyen, disait-il textuellement dans son *Traité de* « *Perspective,* est de faire des études d'après Homère, Théocrite, Longus, Virgile, Le Tasse, Montesquieu, « La Fontaine. Tous ces grands hommes qui ont traité des sujets champêtres, s'étaient monté l'imagination « à l'aspect de la nature; mais en lui ôtant ses défauts pour ajouter à sa perfection, ils lui ont donné une « expression sentimentale, douce et simple qui n'est entendue que par l'homme sensible. »

Au risque de passer pour n'être pas un homme sensible, j'aimerais mieux, si je voulais devenir paysagiste, faire des études d'après nature que d'après Montesquieu; j'aimerais mieux dessiner les hêtres de la forêt ou les joncs du ruisseau que de lire Théocrite et Virgile; et, puisqu'il s'agit ici du bon La Fontaine, j'irais plutôt, comme Jeannot Lapin, faire ma cour à l'aurore, *parmi le thym et la rosée....* Il faut en convenir, les doctrines de David ne sauraient s'appliquer au paysage, quand bien même il s'agirait « des bosquets odorants de Paphos et d'Amathonte. » Si le Poussin et Claude ont vu la nature si grande et si noble, c'est qu'ils avaient l'âme noble et grande; et c'est très-naïvement, très-sincèrement qu'ils ont imprimé à leur paysage ce caractère auguste et solennel qui d'ailleurs se rencontre bien souvent, sans même qu'on le cherche, dans la campagne de Rome et dans presque toute l'Italie; mais faire, de propos délibéré, des paysages nobles, peindre les champs d'après Homère, évoquer tout exprès sous le ciel de Paris les bergers

de Théocrite, planter son chevalet au milieu des bucoliques de Virgile, c'est un moyen sûr d'arriver à la fausse grandeur, à la sensibilité fausse, et à ce qu'il y a de pire dans l'art, la fausse naïveté.

Valenciennes était élève de Doyen, qui était, celui-là, un vrai peintre. Reçu de l'Académie en 1787, il présenta pour son morceau de réception un paysage qui s'appelait *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède*. Le peintre l'avait composé avec les études recueillies dans ses voyages en Italie, en Sicile, en Grèce. Mais l'accent vrai de la nature n'y est point, l'expression est manquée, bien que le peintre ait mis un très-grand soin à tous les détails de la végétation et une grande prétention à exprimer les diverses espèces de feuillés. Conduit par son système *de se monter l'imagination*, Valenciennes n'a représenté en somme qu'une nature sophistiquée, des campagnes factices. Chez lui, l'essentiel du paysage n'est pas dans la création de Dieu, mais dans la figure de l'homme ou dans son œuvre. Paul Potter, Ruisdael, Karel Dujardin n'avaient eu besoin que d'un tertre, d'un buisson, de quelques brins d'herbe et de quelques nuages pour nous émouvoir ou nous ravir; Valenciennes est obligé d'appeler à son secours des épisodes *sensibles*, par exemple, une jeune fille qui reconnaît son nom écrit sur un arbre, ou un philosophe qui découvre une tombe illustre. Il y a eu toute une génération d'amateurs pour admirer ses paysages imaginaires. Aujourd'hui, hélas! la mode en est passée, et l'on est revenu tout simplement à la nature, qui ne passe point. Valenciennes nous paraît faux dans l'ensemble, malgré son habileté dans le détail, et c'est là ce qui nous éloigne de ses tableaux. S'il peint une *fontaine d'eau minérale*, je n'ose m'en approcher de peur de rencontrer un Aristomène ou un Cicéron ou tout autre personnage trop imposant. S'il représente un mausolée à demi caché par les platanes ou les sycomores, il est d'une solennité accablante, et j'aime mieux suivre tranquillement le ruisseau que de lire les inscriptions du peintre. Chose étrange, ce qui est admirable dans Nicolas Poussin est ennuyeux dans Valenciennes, et pourquoi? parce que le premier est un maître et le second un professeur : c'est-à-dire que l'un a exprimé ce qu'il a senti, et que l'autre n'a pas senti ce qu'il voulait exprimer.

Musée du Louvre. — *Cicéron découvre le tombeau d'Archimède*. Un homme, monté sur le bord d'un tombeau caché par des broussailles au pied d'un rocher, montre à un groupe de quatre personnages la figure de géométrie qu'Archimède avait recommandée de graver sur son mausolée. Deux autres cherchent à écarter un jeune arbre qui croissait devant le tombeau. A gauche, d'autres ruines, dans le fond une statue de Cérès, une rivière et quelques figures. Signé : *De Valenciennes*, 1787. C'est le morceau de réception de l'auteur à l'Académie.

Musée de Toulouse. — Un paysage.

Le livre de Valenciennes a pour titre : *Elements de perspective pratique, suivis de Reflexions sur la peinture et particulièrement sur le paysage, Paris, an VIII*. C'est un livre estimable où, malgré quelques idées fausses, les artistes peuvent trouver de bons conseils, notamment en ce qui concerne les voyages du paysagiste. On y lit aussi de bonnes pages sur les jardins.

Les principaux tableaux de Valenciennes au Salon depuis 1787 jusqu'à 1814 ont pour titre : *Œdipe sur le Cythéron*, *Philoctète dans l'île de Samos*, la *Vallée de Tempé*, la *Danse de Thésée*, la *Fontaine d'eau minérale*, etc.

Vente Livry le jeune, 1810. — Paysage orné de figures. 950 fr. Lafontaine.

Vente Charles Godefroy, 1813. — Deux paysages de style, datés de 1807. 1,100 fr.

MARTIN DROLLING

NÉ EN 1752. — MORT EN 1817.

A mesure qu'on vieillit dans l'étude de la peinture, on se convertit à cette vérité qu'il y a cent manières différentes de peindre et de bien peindre, et que l'essentiel est de produire l'impression voulue par une exécution en rapport avec la donnée et avec le but. Tel sujet demande une touche hardie et fière, tel autre une touche tendre, tel autre beaucoup de soin, de délicatesse et de fini. Il y a sans doute une bonne et une mauvaise manière de finir; mais la bonne elle-même admet bien des nuances. Si Drolling était Hollandais, on le jugerait en France moins sévèrement. Avouons tout de suite que le défaut de sa peinture est d'être trop mince, trop propre, trop uniforme, de ne pas présenter çà et là ces demi-négligences spirituelles qui nous ravissent dans un Téniers, ces accents vifs et ces piquants méplats qui nous enchantent dans un Metsu;

mais à part les quelques grands maîtres des écoles du Nord, Drolling vaut les autres, et, pour mon compte, je le préfère au célèbre Schalcken et aux imitateurs de Gérard Dow. Lorsqu'on a vu la *Cuisine* de Drolling, qui est au Louvre, il n'est pas facile de l'oublier. L'effet s'en grave dans l'esprit, le regard s'y promène et s'y enfonce avec complaisance. La batterie est rangée le long du mur, reluisante et chatoyante; les carreaux sont cirés et font miroir; les fourneaux sont éteints; la ménagère et sa fille travaillent en ce moment à des ouvrages d'aiguille, tandis qu'une petite enfant quitte sa poupée pour jouer avec le chat du logis. C'est un calme domestique, un silence intérieur qui me rappellent les vacances du collége passées à la campagne. Pour ne pas salir les belles chambres, on nous envoyait jouer, les jours de pluie, dans le vestibule ou dans une grande cuisine tout comme celle de Drolling. La fenêtre donnait aussi sur un jardin, et notre babillage était le seul bruit qu'on entendît dans cette maison retirée et paisible.... Voilà comment la peinture peut prêter, pour quelques instants, un intérêt inexplicable à l'imitation des objets les plus vulgaires; voilà comment en étendant de grossières couleurs sur une plate superficie, elle peut pénétrer dans les profondeurs de notre mémoire et éveiller au fond de notre âme des sentiments intimes qui s'y trouvent endormis depuis des années, depuis des siècles.

On ne sait rien de Drolling, sinon qu'il était né à Oberbergheim, près de Colmar, en 1752, qu'il n'eut point de maître, et qu'il mourut en 1817. Ses ouvrages sont rares. On connaît de lui un *Intérieur de salle à manger* qui a été lithographié du temps de la Restauration; c'est encore de l'imitation pure, mais elle est d'une fidélité irréprochable et surprenante. Le point de vue est pris d'assez haut. Un bourgeois de l'Empire est représenté assis, venant de prendre son café dans une chambre à poêle. La servante achève de serrer l'argenterie dans un placard. Par une porte ouverte, on aperçoit un petit salon parqueté et luisant où une jeune fille étudie sa leçon de piano. Il est difficile de mettre plus de vérité optique sur une toile et plus d'illusion. Ce naïf spectacle, qui n'eût pas attiré notre attention à la clarté du jour, prend une signification inattendue sous la lumière artificielle du peintre. Malheureusement la touche est monotone, et l'artiste, pour avoir voulu être aussi propre que sa cuisinière, a manqué de cet esprit qui, en pareille matière, est indispensable. On peut dire de Drolling ce que disait Voltaire de je ne sais plus qui : *Il fait toujours bien, jamais mieux.*

Musée du Louvre. — *Intérieur d'une cuisine.* Il est éclairé par une fenêtre ouverte donnant sur un jardin; à cette fenêtre, travaille une jeune fille, tandis qu'une femme, assise sur un plan plus rapproché, se retourne vers le spectateur. Un enfant joue avec un chat. On remarque à terre une poupée, un panier et une coquille d'œuf. Signé : *Drolling p.* 1815. Ce tableau a été gravé dans le Musée Filhol. Il fut exposé au Salon de 1807 et acheté cette année même 4,000 fr., de M. Drolling fils.

M. Burat, à Paris, possède deux des meilleurs Drolling.

Vente Livry, 1810. — La *Cruche cassée,* 485 fr. Le *Trésor de la Curiosité,* duquel nous tirons ce renseignement, contient à ce sujet l'observation suivante : « Presque tous les tableaux de cette vente ont été retirés. Cette époque (1810) était peu favorable, surtout pour les tableaux du genre flamand. »

Vente Jauffret, 1811. — *Famille de Villageois écoutant avec attention la lecture d'une lettre.* Petit morceau spirituel et fin. Bois, 60 fr.

(La même observation s'applique à l'année 1811).

Vente Xavier Le Prince, 1827. — La *Lecture,* esquisse, 21 fr.

LÉOPOLD BOILLY

NÉ EN 1761. — MORT EN 1845.

Il faut parcourir son œuvre si l'on veut avoir une idée de ce qu'était en France la physionomie des rues, du temps de la Révolution, puis sous le Directoire et sous l'Empire. Le tableau de Paris que Mercier avait tracé d'un style si coloré et si incisif, Boilly l'a dessiné, lui aussi, mais d'un crayon moins spirituel, et l'on peut dire de lui plus justement qu'on ne l'a dit de Mercier : qu'il a dessiné son Paris *sur une borne.* Boilly fut en effet le Greuze du populaire. On voit défiler chez lui tout le personnel des spectacles gratis, les gamins, les ruffians, les marchands de coco, les harangères, les chiffonniers, les balayeuses, les invalides en

goguette et messieurs les mouchards. Tous ces personnages-là semblent appartenir à la même famille. Ils ont de gros yeux à fleur de tête, dont les prunelles roulent dans leur orbite. Ils sont laids, grimaçants, grotesques. Les jeunes ont la bouche en cœur; les vieux et les vieilles sont tous édentés, avec des trognes effroyables, des cheveux en coup de vent et des sourcils de polichinelle. Ils regardent de travers, ils tirent la langue, ils se tordent les lèvres et se démanchent la mâchoire. Et le peintre enchérit encore sur la laideur ordinaire de ses modèles; il outre leurs habituelles grimaces, il charge leur naturelle caricature. Toujours est-il que Boilly est précieux à consulter pour les modes, les costumes, les allures et les physionomies de son temps; car il ne s'est pas contenté de représenter les figures et les mœurs populaires, il a peint la jeunesse dorée aussi bien que les sans-culottes; il a peint la promenade des muscadins aussi bien que Marat porté en triomphe par les tricoteuses, le jour de son acquittement au tribunal révolutionnaire.

Il faut le dire, cependant, Boilly n'est guère sorti du cercle de la petite bourgeoisie. Dans le temps où Carle Vernet mettait en scène les *incroyables* et les *merveilleuses*, tous ceux qui juraient leur *paole d'honneu* et qui portaient deux montres, Boilly s'attachait particulièrement à la plus modeste partie de ce qu'on appelle la classe moyenne. Il épiait les scènes de boulevard, l'entrée des petits spectacles, l'intérieur des cafés, les allées du Jardin Turc; il étudiait les joueurs de billard, les joueurs d'échecs, les types de la petite Provence, la distribution de vivres aux Champs-Élysées, l'arrivée ou le départ des diligences dans la grande cour des messageries. Il observait aussi quelques épisodes de la vie intime; toutefois il n'y apportait ni le sentiment de Greuze, ni l'élégance et l'esprit de Carle Vernet, ni le charme de Prudhon, ni le cachet et le piquant de Debucourt, bien qu'il rappelle à la fois tous ces artistes dans ses tableaux de genre. Son défaut est d'avoir adopté pour les enfants, les femmes et les vieillards un type dont la monotonie fatigue. Il est juste de dire que lorsqu'il les prend dans la nature, sur le fait, au lieu de les improviser de pratique, ses figures sont parfois d'une individualité frappante, témoin certaines têtes de la *Sortie d'une maison de jeu* et de la *Représentation gratis*. Bourgeoises et grisettes, les femmes de Boilly ont toujours la prunelle perdue, le regard mourant d'une vertu qui se pâme. A l'exemple de quelques maîtres hollandais, il se plaît à leur ajuster des robes de satin, mais il s'en faut qu'il les sache rendre comme un Netscher, comme un Terburg. Ses satins se cassent en plis métalliques, ils ont l'air de zinc. Boilly s'est ressenti avec tout le monde du dédain que l'on affectait de son temps pour la touche, pour le métier; il a vécu dans une école où l'on attachait beaucoup d'importance à l'idée, fort peu à l'exécution. Sa peinture est propre, polie, froide et sans ressort. Aussi, quand la lithographie fut inventée, vers 1817, Boilly comprit aussitôt qu'il valait autant crayonner ses compositions que les peindre. Il fut des premiers à se servir du procédé nouveau, et il le fit avec beaucoup de fécondité et de verve, mais en promenant sur la pierre un grainé uniforme auquel je préfère la légèreté spirituelle de Charlet, la fermeté et le mordant de Gigoux.

Né à la Bassée, près de Lille, en 1761, Léopold Boilly n'avait pas eu de maître : de là sa physionomie, car il en a une bien marquée. Il débuta par faire des portraits d'une ressemblance criante, et cela dès l'âge de douze ou treize ans. En 1774, il vint à Douai chez le prieur des augustins, qui lui procura quelques travaux. « Trois ans plus tard, dit la notice du Louvre, ayant eu occasion de connaître M. de Conzié, évêque d'Arras, il se rendit dans cette ville, et en deux ans il peignit plus de trois cents petits portraits qu'il terminait en deux heures. » Boilly était dans toute la force de son talent lorsqu'il vint s'établir à Paris, vers 1787, au moment où la Révolution commençait à gronder. Il en traversa les orages en se mêlant aux péripéties du drame, à tous les mouvements de la foule dont il s'était fait le peintre jour par jour. Il en vit le côté grotesque beaucoup plus que le côté tragique. J'ai cependant possédé une esquisse de sa main qui avait quelque chose de très-émouvant. Cette esquisse représente un jeune homme et une jeune femme qui semblent s'éloigner avec leur enfant, comme s'ils étaient saisis de terreur à la vue d'une charrette funèbre ou de quelque autre spectacle que l'on devine effrayant.

N'ayant cessé durant sa longue vie d'avoir le pinceau ou le crayon à la main, Boilly a produit par centaines de ces tableaux de genre qu'il a traduits lui-même en lithographie ou qui ont été gravés à l'aquatinte, au pointillé ou en taille-douce par Petit, Cazenave, Tresca, Chaponnier. On porte au chiffre incroyable de cinq mille le

nombre des portraits qu'il eut à peindre dans un espace de soixante-douze ans. Il mourut à Paris, le 5 janvier 1845, âgé de quatre-vingt-quatre ans. Il avait eu d'un second mariage trois fils qui ont suivi la carrière des arts: M. Jules Boilly, peintre et lithographe; M. Édouard Boilly, compositeur de musique, grand prix de Rome, et M. Alphonse Boilly, graveur.

Musée du Louvre. — *L'Arrivée d'une diligence.* Au milieu d'un groupe, une femme, entourée de ses enfants, se jette au cou d'un voyageur. Un autre voyageur charge ses paquets sur les crochets d'un commissionnaire. A gauche, un mendiant tend son chapeau à un militaire; un garde national cherche à embrasser une bouquetière. A droite, un autre groupe et deux chiens. Signé : *L. Boilly*, 1803.

Vente Pillon, 1806. — Le tableau connu dans la *Curiosité* sous le nom du *Trompe-l'Œil.* C'est un passe-partout avec divers tableaux et estampes sous un verre carré. A droite est le portrait de l'auteur; au milieu, celui d'Elleviou, exposé au Salon de l'an XI. 200 fr. Deux dessins représentant des mères qui jouent avec leurs enfants. 180 fr.

Vente Lafontaine, 1810 — Le tableau connu sous le nom de l'*Expérience de l'Electricité.* 100 fr.

Vente Arnault, 1835. — *Réunion d'animaux dans un salon;* ils sont tous en habit et font de la musique.

Quantité de personnages regardent le tableau du *Sacre* par David.

Un père, entouré de ses enfants, cherche sur une carte les mouvements de la grande armée.

Vente duchesse de Raguse, 1857. — *Intérieur de chambre à coucher.* Une jeune femme appuie ses deux mains sur une porte pour empêcher d'entrer, tandis qu'un homme s'enfuit. Cette scène rappelle le *Verrou* de Fragonard. 830 fr.

SWEBACH DESFONTAINES

NÉ EN 1768. — MORT EN 1824.

C'est un Carle Vernet en petit. Il est, comme lui, sec et nerveux. Il sait par cœur les chevaux et il les dessine juste, mais toujours vifs, maigres et fringants. Tant qu'il a le crayon à la main ou bien la pointe du graveur, il n'est pas sans agrément et sans esprit; mais, dès qu'il touche à la palette, il n'a plus aucun charme; il est froid, discordant; l'exactitude du ton local lui fait manquer l'harmonie du tout. S'il y a un cheval noir dans sa composition, sa robe fait tache. Il peint creux et dur comme ferait un graveur; en revanche, il grave parfois d'une pointe grasse, libre et colorée, c'est-à-dire en peintre.

A parcourir l'œuvre de Swebach, on peut passer une heure amusante. C'est une longue suite de tableaux de genre, où le cheval joue un rôle obligé, tels que manéges, abreuvoirs, avant-postes de cavalerie, convoi de marchandises, rouliers à la porte d'une auberge, marche d'équipages militaires, haltes de chasse. Tous les peintres de chevaux ont adopté un type de cheval : Swebach a le sien, qui ressemble beaucoup à celui de Carle Vernet; il est haut monté, il a la jambe sèche, le cou mince, le corps maigre; et une fois ce type adopté, Swebach ne s'en est pas départi, si ce n'est exceptionnellement, lorsqu'il s'est plu, par exemple, à rappeler Wouwermans dans les tableaux de l'*Arrivée au Cabaret* et des *Palefreniers*, où il a donné des costumes Louis XIII à ses cavaliers, des croupes plus larges à ses chevaux et une plus forte encolure. Lors d'un voyage qu'il fit en Russie, où il a demeuré assez longtemps, si l'on en juge par tout ce qu'il y a fait, il n'eut pas à modifier son modèle de cheval, qui, déjà, se rapprochait assez de la sèche monture du cosaque. Dans ce voyage, Swebach fit une provision considérable de dessins et de croquis; il prit note de tout ce qui pourrait varier ses compositions en leur donnant une physionomie étrangère et le piquant de la couleur locale. Il étudia particulièrement les attelages russes, le traîneau, le renne, le ysvoschik d'hiver et celui d'été, et la calèche qu'ils appellent droski; avant que les baskirs et les pandours ne vinssent à Paris salir de leurs bottes le pavé de nos boulevards, Swebach les avait représentés en sentinelle perdue, en maraude ou en escarmouche, faisant le coup de pistolet ou le coup de lance. Tous ses croquis trouvèrent place dans de nombreux petits tableaux, facilement composés et facilement vendus. On les vit reparaître ensuite dans les *Souvenirs de Russie*, albums lithographiques, où son léger crayon effleurait la pierre. Une fois ou deux, Swebach voulut peindre des batailles; mais il ne sut en faire qu'une réunion d'épisodes : son talent n'allait pas plus loin. Ce que Demarne faisait pour les villageois, les bœufs et les moutons, il l'a fait, lui, pour les chevaux et les cavaliers, et, comme il ressemble à son contemporain par le caractère de sa peinture creuse, polie et cartonnée, on peut dire aussi de Swebach qu'il était le Demarne de la cavalerie.

Né à Metz en 1769, mort à Paris le 10 décembre 1823, Swebach Des Fontaines a laissé un fils, Édouard Swebach, qui a fait, exactement dans le genre de son père, quelques peintures et un grand nombre de lithographies, chasses, courses au clocher, études de chevaux, désagréments de voitures et macédoines russes.

Swebach le père a lithographié, sous le titre de : *Souvenirs de Russie*, deux suites de douze pièces. Il a gravé à l'eau-forte quelques têtes de chevaux et deux ou trois pièces bien mordues représentant toujours des militaires à cheval, et il existe de lui une pièce rare gravée au burin, représentant des muletiers à la porte d'une auberge.

Allais a gravé d'après lui à l'aquatinte l'*Abreuvoir*, le *Haras*, le *Marché aux Chevaux*.

Lecœur et Bovinet ont gravé la *Fédération de* 1790 et les *Batailles d'Iéna* et *d'Eylau*.

Les *Palefreniers* et l'*Arrivée au cabaret*, dans le genre de Wouwermans, ont été gravés par Allais.

Les frères Lambert ont gravé, à l'imitation du crayon, quatre études in-folio : 1. *Cheval de race au haras;* 2. *Cheval normand au galop;* 3. *Cheval au vert se grattant;* 4. *Jument avec son poulain.*

Le Musée du Louvre n'a aucun tableau de Swebach Des-Fontaines; mais les ouvrages de ce petit peintre ne sont pas rares; on en trouve chez M. Lacaze, chez M. Burat, chez tous les amateurs qui font collection des maîtres français.

LOUIS HERSENT

NÉ EN 1777. — MORT EN 1860

Il a été donné à M. Hersent de charmer toute la société française à l'époque de la Restauration. Sa renommée, du moins, a rempli l'intervalle de temps qui s'est écoulé entre la fin de l'Empire et les commencements du romantisme. Il était né à Paris en 1777, et il avait été l'élève de Regnault. A vingt ans, il partagea le second grand prix de Rome avec Mathieu Van Brée. Français de pur sang, il avait un instant subi comme les autres l'influence irrésistible de David; mais, après quelques tentatives de compositions à la grecque, après avoir fait son tableau classique, *Achille livrant Briséis*, il était redevenu un peintre tout moderne, jaloux des suffrages du monde, habile par dessus tout à se mettre au niveau des idées courantes et à la portée d'une bourgeoisie éclairée et spirituelle. Ses ouvrages furent toujours de ceux qui font parler les beaux esprits, qui prêtent aux grâces littéraires du feuilleton et qui sont prédestinées aux succès de la gravure. C'est dire que le talent de la composition fut son vrai talent, et c'est par là que l'on réussit en France, en France surtout.

Il n'est personne, assurément, qui ne connaisse le joli tableau de *Daphnis et Chloé*, tant de fois reproduit par le burin ou par la lithographie. « Daphnis ayant estendu ses vêtements sur un banc feutré de gazon il la « mit à costé de lui en grand esmoy et adroitement retira l'épine de son pied empourpré de sang. Jà la « bergère ne sentoit plus aucunement son mal; ains on eust dict qu'elle estoit aise d'une adventure qui la « mettoit ès-bras de Daphnis. » Voilà ce que M. Hersent a représenté. La scène se passe dans la grotte des Nymphes. Pour le mouvement des figures, le peintre s'est inspiré avec bonheur d'une statue antique, le *Tireur d'épines;* mais il l'a très-habilement dédoublée, pour ainsi dire, en associant les deux figures dans le mouvement que l'antique avait donné à une seule. La pastorale de Longus est charmante, sans doute, mais avec une pointe d'afféterie. Le tableau de M. Hersent n'est pas non plus exempt de ce défaut. Daphnis a l'air d'un tout jeune Français du noble faubourg, et Chloé est certainement une jolie blonde de Paris. Raison de plus pour le succès de la composition : elle en a eu, elle en aura toujours pour ceux-là surtout qui la connaissent par la gravure de Laugier; car, sans avoir vu l'original, nous pouvons affirmer qu'il était médiocrement peint, dans une manière plate et mince, sans chaleur, sans saveur et sans ressort. Mais c'est quelque chose, en France, que d'avoir de l'esprit, et M. Hersent en avait beaucoup. Il en a mis dans tous ses ouvrages, tantôt en choisissant un sujet heureux, tantôt en trouvant d'ingénieuses ressources pour ceux qui lui étaient imposés.

Au même Salon de 1817, où parut *Daphnis et Chloé*, Hersent exposa *Louis XVI distribuant ses bienfaits.* De grands feux sont allumés sur la place d'un malheureux village tout couvert de neige et de verglas; mais les paysans quittent ces feux pour aller au devant du roi. Ici, ce sont des mères avec leurs enfants; là c'est un bûcheron qui porte la main à son chapeau de la façon la plus naïve; plus loin, c'est un invalide

qui sort de sa chaumière soutenu par sa fille et précédé de sa femme. Personnage corpulent, lourd et sans grâce, Louis XVI est représenté ici avec une intention de délicatesse morale qui prête un intérêt de plus à sa bonne œuvre. C'est aux enfants qu'il donne plutôt qu'aux mères, c'est à la femme de l'invalide qu'il offre une bourse plutôt qu'au vieux soldat lui-même. Ces nuances de bon goût, ces nuances *littéraires* presque, n'échappèrent point à la critique du temps, qui n'en fit que plus d'éloge d'une composition aussi flatteuse pour les opinions régnantes, d'un tableau où l'on admirait l'expression bien sentie de la curiosité ingénue et de la grâce rustique.

Peintre par la pensée, mais non par la main, Hersent n'a guère fait que d'excellents motifs pour la gravure. Son *Gustave Wasa* a été l'occasion d'une belle œuvre, l'estampe d'Henriquel Dupont. Le tableau n'est qu'une grande toile de chevalet. Il est peint de cette touche fluide et pauvre qui, dans ce temps-là, ne choquait personne, sans doute parce que l'on regardait ailleurs; mais, en revanche, il est composé à merveille, et comme il a été supérieurement gravé, il restera. Elle est touchante, d'ailleurs, et vénérable, cette figure du vieux roi qui, abdiquant le trône à la veille d'abdiquer la vie, s'appuie sur ses deux fils, dans lesquels il continuera de vivre et de régner. Et comme ils sont naturellement et diversement émus, ces deux fils de Gustave, l'un d'une émotion respectueuse et contenue, — c'est celui qui reçoit le fardeau de la couronne, — l'autre d'un sentiment plus expansif et plus jeune! Il y a vraiment une solennelle majesté dans ce petit cadre : la scène est simple; elle est grande, et le spectateur est tenté de s'incliner avec tous ces braves Suédois, si profondément attendris, devant un héros qui bénit de sa main défaillante la patrie qu'il a délivrée. Il est impossible, je crois, de mieux comprendre une scène de l'histoire moderne, de la mieux éclairer, d'y mettre plus de variété dans l'expression d'un sentiment unique; et l'on peut dire que M. Hersent a inauguré par là ce *genre* historique, comme on l'appelle aujourd'hui, qui a fait plus tard le prodigieux succès de Paul Delaroche.

On sait la grande vogue du baron Gérard pour les portraits : ce fut Hersent qui en hérita pour quelque temps. Lorsqu'il fut nommé de l'Institut, en 1823, et professeur, en 1825, Gérard était vieux déjà. Hersent était bien vu du monde royaliste. On savait et l'on disait tout bas qu'il avait peint, pour satisfaire au vœu de Louis XVIII, certain tableau de *Ruth et Booz* qui fit sensation au Salon de 1822. Le vieux monarque avait désiré lui-même cette allusion biblique à ses amours avec une jeune femme qui a eu, depuis, un nom dans la miniature. A en juger par les *Salons* de l'époque, notamment par celui de M. Thiers, *Ruth et Booz* était un morceau parfait, conçu avec une exquise convenance, éclairé au clair de lune comme un Prudhon, et *charmant l'œil par une foule d'harmonies*. Tout Paris pour Booz eut les yeux de M. Thiers. Aujourd'hui, nous serions plus sévères, sans doute, surtout quant à la touche et au coloris de cette peinture, qui fut exposée, il y a quinze ans, au boulevard Bonne-Nouvelle. Toujours est-il que l'atelier de M. Hersent ne désemplissait pas. Il peignit le célèbre abbé de Frayssinous, l'abbé Feutrier, si doux de visage, le cardinal de Clermont-Tonnerre, et la duchesse d'Angoulême, et le duc de Bordeaux, et Mademoiselle. Vint la Révolution de 1830, qui devait bientôt le déposséder de sa vogue. Cependant, ami de Casimir Périer, Hersent fut choisi pour faire le portrait officiel de Louis-Philippe. Là se termina sa carrière d'artiste, et celle de Mme Hersent, qui a aussi marqué dans la peinture. Lorsqu'il est mort, le 2 octobre 1860, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, la face de notre école était grandement renouvelée, mais il avait eu son temps, et lui, Français par excellence, lui, ingénieux et spirituel, il ne pouvait et ne devait pas être oublié dans l'*Histoire des Peintres français*.

Hersent a peint et lithographié, chez Delpech, avec intelligence, mais dans un esprit tout moderne, une suite de sujets pour les *Contes de La Fontaine*, en un format grand in-4°. Quelques-uns de ces morceaux sont fort bien réussis, entre autres : la *Courtisane amoureuse*, le *Remède*, *Joconde* et *Mazet de Lamporecchio*. Croyant traduire l'époque de Boccace, l'artiste a donné des costumes du seizième siècle à certains de ses héros, mais il n'a fait qu'ajuster ces costumes à des figures de notre temps. Son talent est là tout entier, parce qu'il ne montre dans ces morceaux que son dessin, qui est habile, et son goût de composition.

Aux ouvrages dont nous avons parlé, il faut ajouter la *Maladie de Las-Cases*, effet de lampe, et la *Mort de Bichat*, autre effet de lampe dans une chambre pleine de livres. Le mourant est assisté des docteurs Esparron et Roux.

Daphnis et Chloé a été gravé par Laugier et par Gelée, sans parler des lithographies et gravures entières ou partielles qui en ont été faites en diverses dimensions.

Le *Gustave Wasa* a été gravé par Henriquel Dupont et lithographié par Weber; *Ruth et Booz* a été gravé avec une grande supériorité de talent par Tardieu, et en petit, dans le Musée français, *Louis XVI distribuant ses bienfaits*, par Adam.

Les portraits de l'abbé Frayssinous, du général Andreossi et du cardinal de Clermont-Tonnerre ont été lithographiés par Grévedon; celui de l'abbé Feutrier l'a été par Léon Noël, ainsi que la reine Marie-Amélie. Vigneron a lithographié le portrait de Paul-Louis Courier, *ci-devant canonnier à cheval*, et Achille Lefèvre a gravé le portrait de Casimir Périer; celui de la duchesse d'Angoulême l'a été par Leclerc.

Vente Lafontaine, 1825. — *Daphnis et Chloé.*

Vente Casimir Périer, 1838. — *Comment l'esprit vient aux filles.* 2,000 fr.

AUGUSTE DE FORBIN

NÉ EN 1777. — MORT EN 1841.

Comme peintre, il a été le second de Granet. Comme directeur des Musées, il a bien mérité des artistes, qui lui sauront toujours gré d'avoir fait entrer au Louvre la *Méduse* de Géricault, et cela dans un temps où cette peinture fameuse, dédaignée du gouvernement, que dominait encore l'école ultra-classique de David, ne trouvait en vente publique d'autre enchérisseur que M. de Dreux-Dorcy. M. de Forbin, cependant, était, lui aussi, un élève de David. Dans cet atelier du Louvre, que M. Delécluze nous a si bien décrit, il avait connu Granet, et il s'était lié avec lui de la plus étroite amitié. L'un et l'autre s'attachèrent à la peinture d'intérieur, non pour recommencer le fini des Hollandais, mais pour peindre en grand les effets les plus imposants de la lumière dans l'architecture. Granet fut en ce genre, on peut le dire, un homme tout à fait supérieur, surtout par le talent de composer les scènes qu'il éclairait avec tant de magie, qu'il peignait avec tant d'harmonie à la fois et de rudesse. M. de Forbin, moins habile en tout que son ami, avait une couleur plus brillante, mais pas aussi vraie, une touche moins rude, mais qui n'était pas aussi sûre, aussi magistrale. Il cherchait l'harmonie dans le vaporeux, dans les transitions, au lieu que Granet, démêlant à merveille l'action réciproque de chaque ton sur le ton voisin, se dispensait de les fondre et d'affadir sa peinture en la polissant. Granet se passait volontiers des demi-teintes ; de Forbin, au contraire, les multipliait. Le premier cherchait la simplicité et la bonhomie dans les figures; le second les voulait étranges ; il les affublait de costumes riches et pompeux, il les voyait comme à travers un prisme, et il aimait à leur faire jouer des actions extraordinaires sous un jour dramatique. Charles Lenormant a fort bien remarqué que de Forbin a eu quelque chose de l'illuminisme qui, en Angleterre, a illustré Martin. Il était porté, en effet, à poétiser ses intérieurs en leur prêtant des dimensions imaginaires, des effets inattendus et fantastiques. Son *Bazar du Caire* en est un exemple. Ce qu'il peignit en France était plus près de la nature et moins emphatique. Le *Porche de Saint-Germain-l'Auxerrois* fut admiré comme un tableau où la poésie du moyen âge n'excluait pas le sentiment de la réalité. Le *Cloître de Saint-Sauveur à Aix* passait pour un excellent morceau de perspective et de clair-obscur. Mais, en général, M. de Forbin tenait à frapper fort plutôt qu'à frapper juste. Doué d'une chaude imagination, il s'adressait à l'imagination des autres; il poussait le brillant jusqu'au brillanté, et, de peur d'être vulgaire, il tombait dans le factice et le bizarre. Lorsqu'il lui arriva de ne pas trop s'écarter de la nature et de soumettre à la vérité ses fantaisies théâtrales, il fit quelques chefs-d'œuvre, notamment le *Château de la Barbeu*, paysage plein de fraîcheur et inondé de lumière, l'*Église des bords de la Méditerranée*, peinture puissante où les jeux de la perspective et de la lumière produisent une illusion magique.

Jeune encore sous la Révolution, de Forbin en avait traversé les orages sain et sauf, quoiqu'il appartînt à une noble famille de Provence. Sous l'Empire, il connut par ses sœurs les sœurs de Napoléon, et fut même attaché, je crois, à la maison de Pauline. Un instant, il abandonna son art pour prendre du service et il séjourna quelque temps à Lisbonne, sous le commandement du général Delaborde; mais ses goûts l'eurent bientôt ramené à la peinture. Quand vint la Restauration, il fut chargé de la direction générale des Musées royaux.

C'était un moment critique : l'étranger venait reprendre au Louvre, de par la victoire, ce que la victoire lui avait jadis enlevé. M. de Forbin, par un habile mélange de politesse et de fermeté, sauva plus d'un chef-d'œuvre ; il eut le talent de retenir les *Noces de Cana*, de Paul Véronèse, qui auraient, disait-il, infailliblement péri dans un second transport, et il fit accepter, en échange, un tableau de Charles Le Brun, *Alexandre dans la tente de Darius*.

En 1817, M. de Forbin réalisa un projet qu'il avait conçu dès sa première jeunesse, celui d'un voyage à Jérusalem. Il en rapporta non seulement des trésors pittoresques, des *architectures* alors toutes nouvelles et des souvenirs exaltés, mais encore un *Voyage dans le levant*, écrit avec verve, et où se trouvent des pages étincelantes d'esprit. De l'esprit? personne n'en avait plus que M. de Forbin. « Ce que l'on ne saurait faire croire à ceux qui ne l'ont point connu, dit M. Delécluze, c'est le charme et la vivacité méridionale de ces narrations improvisées, de ces mots piquants, de ces gaîtés toutes pittoresques dont il animait la conversation, soit dans un salon brillant, soit au milieu de la gaîté énergique et fantasque des jeunes artistes. » A la révolution de 1830, M. de Forbin conserva son poste. Les Salons de 1831 et de 1833 furent ceux où il eut peut-être le plus de succès, parce que le romantisme, ayant alors affranchi l'école, détruisait le préjugé qui avait fait mépriser, ou peu s'en faut, la peinture d'intérieur. Mais, à partir de cette époque, une décadence rapide se manifesta dans le talent de M. de Forbin et dans sa santé. Il mourut en mars 1841; et, jusqu'à sa mort, il ne cessa d'exposer au Salon, bien que ses derniers ouvrages parussent émanés d'un peintre qui a perdu les yeux ou qui n'a plus toute sa raison.

De Forbin a lithographié quelques pièces. Il s'en trouvait trois dans la collection Parguez, y compris : 1° le portrait du comte de Forbin, par Boilly; 2° *Premier essai sur pierre*, 29 septembre 1808. Visite du comte de Forbin à Engelmann, rue Cassette, à Paris; 3° *Porte d'Éphraïm à Jérusalem*.

Musée du Louvre. — *Intérieur du péristyle d'un monastère*. Ce monument du moyen âge est bâti sur le bord de la Méditerranée, près de Carrare; il a été envahi par la mer et il forme une île. Il n'y reste que deux moines grecs, qui se dévouent au secours des naufragés. A gauche, une longue galerie à arcades, contre laquelle se brisent les vagues. Au premier plan, un des moines donne des soins à une femme et à un homme à demi morts. Dans le fond, on emporte un noyé sur une civière. Signé : *Forbin f., Parisiis*, 1830. Donné au roi Charles X par l'auteur.

Chapelle dans le Colisée à Rome. Un prêtre donne l'absolution à une jeune paysanne agenouillée. A gauche, un homme remet une pièce de monnaie à un moine. A droite, un mendiant assis à terre. Ces figures sont de Granet. Signé : *M*(Marius) *Granet, A. Forbin, f., Parisiis*, 1834. Ce tableau fut exposé au Salon de 1831 et acheté 3,000 fr.

Vente Lafontaine, 1821. — *Inès de Castro*. Son corps est déterré, et elle est couronnée, quelques jours après sa mort, par don Pèdre, son époux, dans le cloître de l'abbaye d'Alcobaça en Portugal. Toile de 1m45 sur 1m92. 6,100 fr.

ABEL DE PUJOL

NÉ EN 1785. — MORT EN 1861

Il serait injuste de faire les honneurs d'une notice à tant de petits peintres qui ont eu de l'esprit dans le *genre* et du sentiment dans le *paysage*, et de passer sous silence un artiste qui a consacré sa vie entière à la peinture historique ou à la décoration monumentale, à tout ce que l'art a de plus haut, de plus difficile et de plus grand.

Abel de Pujol, né à Valenciennes en 1785, était fils de M. Pujol de Mortry, baron de la Grave, conseiller du roi et commissaire des guerres en Hainaut, lequel fonda l'Académie de Valenciennes. A l'âge de dix-sept ans, il entra dans l'école de David. Ce maître illustre avait des principes sévères, mais il n'allait pas jusqu'à gêner l'individualité des tempéraments et la liberté du génie. Malheureusement, Abel de Pujol n'avait rien en lui qui pût l'affranchir de la discipline nouvelle; il n'avait aucune personnalité à affirmer; il devait être et il fut toute sa vie un disciple fort et convaincu. Doué à la fois d'application et d'une facilité extrême, il savait parfaitement, de son art, ce qu'il est possible d'en apprendre; mais il n'allait guère au delà. L'étude du nu et des draperies ayant été à peu près son unique étude, il ne fit que de grands tableaux, traita de préférence les sujets antiques et réussit plutôt dans l'allégorie. On cite pourtant au nombre de ses bons ouvrages quelques tableaux religieux : le *Saint Étienne prêchant l'Évangile*, qui lui fut commandé pour

l'église Saint-Étienne-du-Mont, et la vie et la mort de Saint-Roch, qui sont peintes à fresque avec un très-remarquable talent dans une chapelle de Saint-Sulpice; mais ce talent, il faut le dire, était en général peu fait pour des données chrétiennes, comme l'a judicieusement observé notre habile confrère Paul Mantz : « La froide imitation des statues grecques et la roideur du style de David se concilient mal avec les tendresses douloureuses et presque maladives du sentiment catholique. Lorsque le Christ est calqué sur l'Apollon Pythien, lorsque les apôtres empruntent leurs attitudes aux Antinoüs et aux Achille, nous ne reconnaissons plus le Christ, nous ne croyons plus aux miracles des apôtres. »

L'allégorie était le vrai domaine d'Abel de Pujol. Peintre sage et froid, dessinateur correct, mais ponsif, il suffisait à ces décorations tranquilles, claires et pondérées, que nous trouvons aujourd'hui sans saveur et sans ressort, et que l'on trouvait, sous la Restauration, nobles et dignes. Son plus bel ouvrage en ce genre était le plafond de la *Renaissance des Arts*, peint en 1819, au-dessus du grand escalier du Louvre. Ce plafond a disparu il y a six ans (en 1856), lorsqu'on a eu la malheureuse idée de détruire le chef-d'œuvre de Percier et Fontaine. Bien qu'âgé alors de soixante-onze ans, Abel de Pujol eut le courage de faire une copie de son plafond, et il s'y employa avec l'ardeur d'un homme qui ne veut pas laisser périr son titre de gloire. Les efforts et les fatigues que lui coûta cette entreprise avaient déjà fortement altéré sa santé, lorsqu'il mourut, le 28 septembre 1861. Il eut du moins la consolation d'avoir sauvé de l'oubli son œuvre capitale.

Comme tous les élèves de David, à l'exception de Gros, Abel triomphait dans la grisaille, la couleur n'étant pour lui qu'un élément inutile et embarrassant. Ses figures sculpturales, ses draperies de marbre gagnaient beaucoup à n'être point plaquées de teintes fades et de tons convenus. Les *grisailles* qui décorent la Bourse de Paris, et dans lesquelles l'artiste a imité en trompe-l'œil les saillies et les creux d'une suite de bas-reliefs, témoignent d'une adresse qu'il ne faut pas trop vanter, bien qu'elle fasse l'admiration des étrangers et des bourgeois. Abel de Pujol y a montré tout ce qu'il possédait, la science du nu, le talent de modeler, l'art de draper; et, en se bornant à peindre en camaïeu cette vaste décoration, il s'est comporté en homme d'esprit. Il a fait ce qu'auraient dû faire tant d'élèves de David, qui, faute d'avoir étudié les secrets de la couleur ou d'en avoir compris l'importance, auraient dû la supprimer plutôt que de réduire la peinture à n'être en quelque manière qu'une sculpture polychrôme, à l'inverse des sculpteurs de nos jours, qui, pour la plupart, transforment la sculpture en une peinture de marbre.

Peu de temps avant sa mort, Abel de Pujol disait à M. Gigoux : « Dans ma longue carrière d'artiste, je n'ai pas vendu un pouce de peinture au public; et si je n'avais eu pour Mécènes le Directeur des beaux-arts et le préfet de Paris, je serais certainement mort de faim. » Ces paroles exprimaient naïvement la noble inaptitude d'Abel de Pujol à flatter les goûts du public et à sacrifier les austères doctrines de son maître à l'envie de faire fortune ou même au besoin de vivre. Ce qu'il y avait d'honorable dans le caractère de cet honnête homme ne fut pas étranger aux sympathies qui lui valurent d'entrer à l'Académie des beaux-arts, en 1835, et d'y remplacer le baron Gros. Dans cette Académie, Abel retrouvait la plupart de ses anciens camarades d'école, entre autres Auguste Couder, son meilleur ami, et Picot, qui avait été son plus redoutable concurrent lorsqu'il remporta le grand prix de Rome en 1811; mais il n'y vit point arriver un artiste dont le nom avait éclipsé le sien et qu'il eut l'honneur d'avoir pour élève, Decamps.

On conserve à l'École des Beaux-Arts le tableau de concours qui valut le grand prix à Abel de Pujol : *Lycurgue présentant aux Lacédémoniens l'héritier du trône.*

Ses principaux ouvrages sont dans les églises de Paris et dans les églises et les Musées de province. A Saint-Sulpice, il a peint à fresque la chapelle de Saint-Roch.

A Saint-Étienne-du-Mont, se trouve le *Saint Étienne prêchant l'Évangile*, qui fut exposé au Salon de 1817. A Sainte-Élisabeth, trois vitraux ont été exécutés sur ses cartons. L'on voit aussi de ses peintures au couvent du Sacré-Cœur, et des grisailles de sa main à l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement.

L'Etat, ayant acheté presque tous les tableaux d'Abel de Pujol, les a distribués dans les Musées de département.

Au Musée de Valenciennes, la *Clémence de César;* au Musée de Rennes, *Ruth et Noémi;* au Musée de Dijon, la *Mort de Britannicus*, exposé au Salon de 1814; au Musée de Lille, *Joseph expliquant les songes*, exposé en 1822; à Reims, dans la cathédrale, le *Baptême de Clovis* (Salon de 1824); à Douai, dans l'église Saint-Pierre, *Saint Pierre ressuscitant Tabithe;* au Musée de Versailles, *Achille du Harlay.*

Des décorations monumentales, auxquelles fut employé Abel de Pujol, les plus importantes sont les grisailles du pa-

lais de la Bourse, à Paris, qui sont dans un état parfait de conservation, et la *Renaissance des Arts*, grand plafond, qui était peint au-dessus de l'escalier du Louvre et qui a été détruit avec ce bel escalier. Abel de Pujol en a fait, nous l'avons dit, une répétition.

LOUIS-CLAUDE PAGNEST

NÉ EN 1790. — MORT EN 1819.

La vie de Pagnest a été fort courte et elle nous est inconnue; nous savons seulement qu'il naquit le 9 juin 1790 et qu'il mourut le 25 mai 1819. Il n'a donc vécu que vingt-huit ans, et son existence de peintre n'a pu être que d'une dizaine d'années. Dans cet espace de temps, il n'a peint que trois portraits et quelques études; mais ces portraits sont des chefs-d'œuvre qui montrent comment la volonté peut quelquefois tenir lieu de génie. A une époque où la photographie n'était pas inventée, Pagnest atteignit à cette ressemblance criante, à cette vérité indiscutable que le photographe n'obtient lui-même que très-rarement. Dans son œil comme dans l'objectif de Daguerre, la nature venait se dessiner avec une justesse qui tient du prodige, non pas monochrôme et noire, mais revêtue de ses tons propres et enveloppée de son harmonie. Ce n'était pas, du reste, au hasard qu'il la regardait. Avant de la peindre, il avait pris soin de la choisir. Il avait longtemps cherché la pose de son modèle, il l'avait habillé de manière à éviter toute discordance, à laisser valoir les chairs, à bien détacher les diverses parties l'une sur l'autre et toutes ensemble sur le fond. Mais une fois que la pose, le lieu, les habits, les accessoires avaient été choisis et raisonnés, le peintre n'admettait plus la moindre altération. Le personnage devait rester immobile et cloué à sa place; *cloué*, je dis bien, car lorsqu'il eut à peindre le fameux portrait de M. de Nanteuil, qui est au Louvre, Pagnest fit clouer le fauteuil, la table et la botte du modèle, qui, de cette manière, était forcé d'entrer chaque jour dans la même chaussure, de dessiner les mêmes contours, de poser sa main exactement à la même distance sur l'empreinte déjà prise. Ce fut pour M. de Nanteuil un vrai martyre. Il dut donner cent séances, et peut-être plus, et il faillit mourir pour devenir immortel. M. Carrier, peintre en miniature, m'a raconté que Pagnest, voulant mettre un foulard sous la main de M. de Nanteuil, courut tous les marchands pour trouver le foulard qu'il lui fallait, un certain foulard à fond marron, peu voyant dans ses rayures, et dont les tons étouffés fussent à la fois une opposition à la chair et un rappel tranquille de la culotte grise, de la redingote verte et du gilet jaune... Mais aussi comme la victime fut bien récompensée de sa patience! Quelle miraculeuse vérité! Quelle finesse dans ce regard de côté qui brille sous un sourcil abondant et noir, au contraste avec des cheveux inégalement blanchis et poudrés! La peau moite du front l'attendrissement des tempes, le ton des joues et du menton qui ont légèrement bleui sous le rasoir, le nez qui respire, la bouche humide qui vient de parler, tout cela est exprimé avec une telle justesse, une telle sûreté, une telle vie, que l'art disparaît, et il ne reste plus que la nature. Et cette apparence de vie, elle n'est pas obtenue, comme chez Rubens, par des touches fières, par des accents ressentis et des rehauts de couleur; elle résulte d'une peinture simple, sobre, peu empâtée, dont le procédé se cache pour ne laisser voir que l'effet, et qui ressemble à la manière de David dans le *Portrait du Pape*.

Exposé au Salon de 1817, ce morceau y eut un succès prodigieux. Une telle vérité devait plaire aux ignorants comme aux connaisseurs. On vit alors une chose qui, je crois, ne s'était jamais vue : un gouvernement achetant le portrait d'un particulier. Le roi fit faire pour M. de Nanteuil et sa famille plusieurs copies de l'œuvre de Pagnest, et il garda la peinture originale, qui, placée au Louvre en 1819, après la mort de l'auteur, a eu et aura toujours le privilége d'être admirée autant que le premier jour. Ceux mêmes qui n'ont jamais vu M. de Nanteuil, le connaissent maintenant aussi bien et mieux encore que s'ils l'avaient vu.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Portrait de M. de Nanteuil-Lanorville*, figure presque en pied, de grandeur naturelle. Il est représenté assis, dans un fauteuil, tourné vers la droite, la tête nue, les cheveux poudrés; il porte une redingote verte avec le ruban de la Légion d'honneur à la boutonnière, un gilet jaune, une culotte grise collante et des bottes montantes

à glands. Devant lui est une table sur laquelle sont posés des papiers, des livres, un foulard. Signé : *Pagnest*, 1817.

On conserve à l'École des Beaux-Arts une étude de torse de Pagnest qui est un morceau admirable.

Il avait fait une copie de l'*Atala* de Girodet, son maître. L'original, qui est au Louvre, avait été peint primitivement par M. Bertin aîné. La copie de Pagnest se trouve aujourd'hui au palais de Compiègne. On dit qu'il fit aussi le portrait d'un danseur renommé, Albert, qu'il représenta vêtu à la grecque.

Une belle tête d'étude d'homme a été vendue en 1843 à la vente du cabinet Mainnemare.

M. Forster, graveur, membre de l'Institut, possède un portrait de sa mère, par Pagnest; mais il n'y a d'achevé que la tête, et c'est un morceau excellent.

VENTE BARON GÉRARD, 1837. — *Portrait de Louis XVIII*, d'après Gérard, exécuté pour lui, 255 fr.

Mme HAUDEBOURT-LESCOT

NÉE VERS 1790. — MORTE EN 1840 (?)

Les ouvrages de Mme Haudebourt-Lescot ont un peu perdu aujourd'hui de ce qu'ils avaient de piquant, je veux dire l'étrangeté des costumes italiens et des mœurs romaines. Les lithographies de Jean-Baptiste Thomas, les tableaux de Schnetz, de Léopold Robert, d'Horace Vernet, de Bodinier, et les estampes qu'on en a gravées, nous ont familiarisés avec ces mœurs et ces costumes, qui n'ont plus maintenant au même degré la saveur des choses étrangères; mais il reste dans les premiers ouvrages de Mme Haudebourt, qui sont ses meilleurs, une certaine force pittoresque, *vis pictoria*, qui nous force de la ranger dans la famille des peintres, des petits peintres.

La réputation de Mlle Lescot date des commencements du siècle; elle se fit d'abord remarquer parmi les danseuses de société. On l'avait vue figurer dans les quadrilles célèbres de Tréniz, Violette et Dupaty, et on l'avait admirée quoiqu'elle ne fût ni belle ni même jolie; mais on s'explique ses succès quand on a vu son portrait par M. Ingres, ce délicieux crayon où elle est à la fois laide et ravissante, les yeux louches et le regard charmant, la bouche mal faite mais tendre et provoquante. Aussi peut-on dire que l'amour joua un grand rôle dans sa vie comme dans son œuvre. Je ne sais qui lui enseigna la peinture, et si elle fut l'élève de Le Thiere; mais on a souvent dit que ce peintre était l'auteur secret des compositions de Mlle Lescot : ce n'est là sans doute qu'un simple cancan. Toujours est-il qu'ayant passé plusieurs années à Rome, cette femme intelligente y observa les coutumes populaires et en fit une série de tableaux tous pleins de couleur locale et d'ailleurs spirituellement inventés et touchés de même. C'étaient : *l'Écrivain public*, *la Marchande de Tivoli*, *l'Escarpolette*, *la Bénédiction des chambres*, *il Saltarello* et *l'Arrière-Boutique de Polichinelle*. Au commencement, elle peignit ses petites scènes familières avec délicatesse et d'une couleur argentine; mais bientôt le succès l'encourageant à produire le plus possible, elle se fit une manière leste, expéditive, dont les négligences étaient mal venues, surtout dans le genre qu'elle avait adopté. La finesse est aussi nécessaire dans les petits ouvrages que la largeur dans les grands. On en fit la remarque; mais l'artiste ne se corrigea point; elle conserva sa touche heurtée, son coloris devenu criard; elle ne prit plus la peine de terminer ses tableaux, sous prétexte que la nature italienne présente cette crudité de tons et qu'elle n'a rien d'intime, qu'elle est puissante, énergique et toute en dehors. Il est certain que l'artiste qui habite Rome s'habitue aux couleurs tranchantes, qui sont particulières au climat de cette ville unique. Chez nous, une vapeur légère marie les tons en les rompant; elle en estompe la vivacité, elle en tempère la violence. Il en est de même à Venise, à Amsterdam, en Angleterre, partout où l'air est chargé de vapeurs d'eau; mais à Rome les couleurs sont fières, le soleil les accuse vivement, et les Romains, les Romaines se plaisent aux colorations voyantes; d'où il suit que la manière preste et peu châtiée de Mme Haudebourt est moins choquante dans les scènes italiennes que dans les tableaux de chevalet qu'elle peignit en France avec nos costumes et d'après nos mœurs, tel que la *Servante grondée*, où l'on voit toute une famille parisienne attristée par une catastrophe de ménage, le plat de rôti que la servante a laissé tomber en éclats sur le parquet.

Dispersés dans les cabinets d'amateurs, les ouvrages de Mme Haudebourt ont du moins été gravés, et, dans la gravure, le meilleur de son talent nous a été conservé : l'accent italien de ses physionomies, le geste

passionné de ses personnages, la grâce robuste et pesante de ses Frascatanes, éternellement coiffées d'une serviette pliée à plat sur leur abondante chevelure. L'artiste elle-même a lithographié quelques-unes de ses compositions, notamment *l'Écrivain public*, *l'Escarpolette*, *il Saltarello*, et *la Mère malade* : c'est une vieille matrone romaine qui vient de s'assoupir au son de la guitare, et que ses filles craignent de réveiller par les chansons qui l'ont endormie. Ces lithographies sont faites légèrement, d'un crayon sommaire et vif, qui ne veut pas tout dire, mais qui indique tout, et on y trouve du piquant lorsqu'on les compare aux lourdes traductions des burinistes ou des lithographes qui ont reproduit ses œuvres. J'en excepte pourtant les belles planches en manière noire gravées par Reynolds, d'après les jolies scènes que Mme Haudebourt a tirées de *Gil-Blas*. Le graveur anglais y a mis un montant, un relief qui sont l'heureux équivalent des fortes qualités du peintre; car, il faut bien le dire, quand Mme Haudebourt a voulu s'attaquer énergiquement à la nature, poursuivre le modelé et s'astreindre à finir, elle a eu de belles rencontres, et l'on peut citer comme un morceau excellent le portrait de sa mère, Mme Lescot, qui fit une grande sensation au Salon de 1824. Le talent, le renom de cette aimable artiste, née avec une organisation de peintre, se prolongèrent jusqu'en 1840 (?), qui est, je crois, la date de sa mort. Depuis, elle n'a pas été oubliée du public; elle ne pouvait l'être par nous.

L'œuvre lithographique de Mme Haudebourt se compose d'une trentaine de pièces, dont vingt et une représentent des costumes des environs de Rome. Les autres sont : *L'Ecrivain public* (lith. de Villain). Le *Compte avec l'hôte*; la *Marchande de Tivoli*; la *Leçon maternelle*; les *Pifferari* devant une Madone; *Bonne maison dirigée*. Ces pièces ont été faites pour l'*Album*. — *Il Saltarello*; c'est une danse de paysannes; l'*Escarpolette*; *Paysan devant une fontaine à miracles*, *Mlle Lescot*, 1818; la *Mère malade*.

Le graveur du roi d'Angleterre, Reynolds, a gravé d'après cette artiste, avec un rare talent, la *Bonne fille*, in-folio, et quelques scènes de *Gil-Blas*, également in-folio.

Midy a lithographié l'*Heureux ménage*; Paul Legrand a gravé à l'aquatinte la *Servante grondée*.

Musée du Luxembourg. — 1. Le *Baise-Pied de saint Pierre*. 2. La *Confirmation dans l'église Sainte-Agnès*, administrée par un prêtre grec. Ces deux tableaux furent exposés au Salon de 1810.

Salon de 1810. — Une *Prédication dans l'église de Saint-Laurent*, à Rome.

Salon de 1812. — Le *Jeu de la main chaude*; *Mendiante à la porte d'un couvent*, un jour de distribution de vivres.

Salon de 1814. — Un *Épisode de la foire de Grotta-Ferreta*; les *Pifferari devant la Madone*.

Salon de 1817. — La *Diseuse de bonne aventure*; un *Escamoteur*; *Vœu à la Madone pendant un orage*. C'est un des meilleurs ouvrages de l'artiste. — Un *Écrivain public*, à Rome.

Salon de 1819. — Le *Naufrage de Virginie*, et des *Religieuses en prière*, commandés par le ministère de l'intérieur. *Intérieur du cloître de Saint-Étienne-du-Mont*. — Le *Marchand de tisane*; le *Meunier, son fils et l'âne*; *Vue du temple de Vesta à Tivoli*; *François Ier et Diane de Poitiers* (maison du roi).

Salon de 1822. — Les *Marionnettes à Rome* (M. de La Peyrière); le *Marchand de reliques* (duchesse de Raguse); la *Mère malade* (M. du Sommerard), lithographié par l'auteur; une *Marchande de toile* (baron de Jussand); la *Prère aux stations* (M. de Pastoret); le *Compte avec l'hôte*, lithog. par l'auteur; la *Servante grondée*.

Salon de 1824. — *Scène de Gil-Blas* (duchesse d'Angoulême); *Juif lisant la Bible*; le *Brocanteur*; le *Concert villageois* (les trois à M. Coutant); *Artistes dessinant les cascatelles* (maréchale de Lauriston); la *Bénédiction des chambres*, *Il Saltarello* (Mme Lombard); le *Marché d'œufs* (M. Constantin).

Salon de 1827. — Une *Scène d'inondation*; le *Petit voleur de raisins*; le *Médecin de campagne*; le *Petit fumeur* (Dugazon).

En 1826, Mme Haudebourt exposa à la Galerie Lebrun.

VICTOR ORSEL

NÉ EN 1795. — MORT EN 1850.

Si nous devions expliquer ici à fond la tentative de réforme à laquelle se rattache Victor Orsel, nous aurions besoin de quelques feuilles d'impression, car le sujet est fort étendu; il comporte de grands développements et il touche à bien des questions. Nous n'en dirons que peu de mots.

Vers la fin de l'Empire, au moment où l'influence de David s'étendait sur toute l'Europe, il se fit en Allemagne une réaction contre les idées païennes de ce maître, et cette réaction, d'abord religieuse, prit bientôt une couleur patriotique, lorsque l'Allemagne tout entière se souleva contre Napoléon en 1813. Fortement animés du sentiment chrétien, quelques peintres allemands à la suite d'Overbeck résolurent de rompre complétement avec la tradition antique et de reprendre la peinture au point où l'avaient laissée

les prédécesseurs de Raphaël. Pour exprimer les émotions intimes de l'âme, pour traduire la douceur et la simplicité des Évangiles, pour mettre en scène le Christ, la Vierge et les Anges, il n'était pas convenable d'étudier le Bacchus, l'Apollon, l'Antinoüs et les bas-reliefs grecs ou romains ; et d'autre part il ne fallait pas non plus sacrifier au naturalisme ; il fallait chasser des ateliers les modèles qui n'y apportaient que le spectacle impur de la matière et se défendre presque du nu comme d'un péché. Les héros du christianisme étaient vêtus ; leur physionomie morale avait été trouvée et exprimée de la manière la plus touchante par les descendants directs du Giotto, par ceux qui avaient peint le Campo-Santo de Pise, par les peintres du quatorzième et du quinzième siècle, tels que Jean de Fiesole et autres, jusques et y compris le Pérugin.... Convertis aux doctrines d'Overbeck, un certain nombre de peintres allemands qui avaient abjuré le protestantisme, allèrent former en Italie une petite Église, une pieuse école ; et telle est la puissance de la foi, que de cette école sortit, en effet, une peinture néo-chrétienne à laquelle se rattachèrent aussitôt les artistes que révoltait le paganisme de David et qu'effrayaient ces études d'après l'antique et le nu, qui, suivant eux, avaient corrompu Raphaël lui-même.

Les idées d'Overbeck gagnèrent surtout nos peintres lyonnais. Victor Orsel fut un de ceux-là. Il rechercha la simplicité primitive des vieux maîtres ; il s'efforça d'être naïf ; il supprima ou abrégea le nu ; et d'ailleurs, sincèrement pénétré du sentiment religieux, il se trouva tout préparé à la peinture néo-chrétienne. Mais entre lui et les disciples d'Overbeck, il y eut cette différence que Victor Orsel ne voulut pas se passer de la nature. Il l'étudia sans doute avec discrétion, j'allais dire avec pudeur, mais il l'étudia, et nous avons vu de lui de nombreux dessins gravés en *fac simile* qui représentent les figures et les scènes les plus naïves, — une mère qui joue avec son enfant, un écolier qui barbouille un tableau sur un chevalet, — très-naïvement copiées cette fois, je ne dis pas seulement avec une naïveté voulue, mais avec une naïveté véritable. Ce coup d'œil jeté sur la nature a rajeuni chez Victor Orsel le style d'Overbeck, renouvelé de Fra Angelico, et lui a prêté parfois une grâce particulière et beaucoup de charme.

Orsel a été moins heureux, suivant nous, lorsque, subissant l'influence de M. Ingres, il s'est rencontré un instant avec Hippolyte Flandrin dans sa manière de voir la nature et de draper le modèle. Pour donner au nu plus d'ampleur, M. Ingres, et M. Flandrin après lui, avaient ramené leurs figures nues à une couleur presque monochrome, et ils avaient emprunté les draperies de la statuaire antique pour en recouvrir les saints et les apôtres. En un mot, ils avaient concentré leur admiration sur les chefs-d'œuvre de l'art *accompli*, sur Raphaël, tandis que Victor Orsel, s'arrêtant d'abord aux précurseurs, s'était promis de ne pas transgresser le style péruginesque. Il fut donc inférieur à lui-même, selon mon sentiment ; il fut moins aimable, moins chrétien et moins touchant lorsque, s'écartant de son principe, il se laissa gagner par l'exemple de M. Ingres, et qu'il s'écarta un peu de son principe à lui, qui était de combiner une étude rigoureusement choisie de la nature avec la manière des Florentins avant Raphaël, et au besoin avec les beautés, *christianisées*, de l'art grec. Mais tant qu'il demeura fidèle à son idée, à son humeur, à son goût pour la dévote ingénuité d'Angelico, il eut de la saveur, de la grâce, une grâce un peu pauvre, un peu mesquine, mais qui était pénétrante et dont le vrai défaut était de n'être point originale.

Telle est en abrégé l'histoire de Victor Orsel et de ses amis, MM. Périn et Roger, qui ont été ses collaborateurs et comme d'autres lui-même. Ensemble ils ont peint à Notre-Dame-de-Lorette, à Paris, ces trois chapelles de la Vierge, de l'Eucharistie et du Baptême, dont le style pieux et chaste tranche si étrangement avec les peintures si modernes et si matérielles de Champmartin et autres, qui décorent les chapelles latérales de la même église. Orsel a travaillé aussi pour la municipalité de Lyon, sa ville natale ; c'est par elle que lui fut commandé un de ses tableaux les plus remarquables : *Moïse enfant présenté à Pharaon*. L'artiste, après avoir beaucoup cherché cette composition, dont les variantes ont été gravées, y a mêlé avec bonheur l'individualité des caractères et les accents du modèle à ces types si connus et si frappants que l'Egyptologie a consacrés et qu'il était impossible de ne pas reproduire ; l'architecture, le vêtement historique, tout ce qu'on appelle le *costume*, y jouent donc un rôle important ; mais la nature est venue modifier ce qu'il y avait de raide et de trop solennel dans les exemplaires de la sculpture et de

*

la peinture égyptiennes. L'artiste a fait couler un peu de sang dans ces veines de momies ; il a voulu attendrir les Pharaons de granit, leur souffler une âme.

La vie de Victor Orsel a été écrite par M. Louis Enault dans une brochure publiée en 1854. L'espace nous manque pour la raconter. L'essentiel, ce nous semble, était de marquer l'évolution que MM. Orsel et Périn ont accomplie de nos jours dans l'école française. Une biographie avec tous ses détails ne saurait trouver place dans ces courtes notices, dont plusieurs, il ne faut pas l'oublier, ne figurent ici que pour mémoire. Mais nous ne pouvons passer sous silence un mot d'Orsel qui caractérise à merveille le mouvement auquel son nom se rattache : *Il faut baptiser l'art grec.*

Salon de 1822. — *La Charité*, tableau commandé pour l'hôpital de la Charité, à Lyon.
Salon de 1824. — *Adam et Ève auprès du corps d'Abel.*
Salon de 1827. — *Une Madeleine.*
Salon de 1830. — *Moïse enfant présenté à Pharaon.* Ce tableau fut exposé à Rome, au Capitole.
Salon de 1833. — *Le Bien et le Mal*, gravé par Vibert.

Mme DE MIRBEL

NÉE EN 1796. — MORTE EN 1849.

Avant d'épouser M. de Mirbel, professeur au Jardin des Plantes, Mlle Lisinka Rüe s'était fait connaître par des portraits en miniature et avait eu des prôneurs dans le grand monde. Comme les autres miniaturistes, elle avait commencé par charger son travail, par y multiplier les détails chatoyants, par prodiguer les touches précieuses et en faire montre ; et c'était justement à cause de ses défauts qu'elle avait plu. Lancée par quelques grands seigneurs, elle avait été adoptée par les gens de cour; et de bonne heure elle s'était mise sur le pied de ne peindre que les personnes de qualité et les princes de la finance. Quand elle se maria, en 1823 ou 1824, elle venait de peindre un beau portrait de M. le duc de Fitz-James, qu'elle fit poser une seconde fois quinze ou vingt ans plus tard. Dans ce portrait on sentait déjà l'influence d'un bon conseil ou les leçons de l'expérience. Mme de Mirbel, née en 1796, avait alors vingt-huit ans, et la pratique de son art, jointe à son tact naturel, l'avertissait que l'unité d'aspect et la simplicité d'effet n'étaient pas moins nécessaires dans les petits ouvrages que dans les grands. Vers cette époque d'ailleurs elle connut des peintres distingués qui l'encouragèrent à se réformer. Elle modifia sa manière en gardant ses qualités primitives, qui étaient le talent de saisir les physionomies par leur côté le plus favorable et le plus frappant, l'art de rendre, sans insister, l'éclat des chairs, les finesses du teint et la richesse des accessoires. Plus sobre désormais, elle devint aussi plus ferme dans sa manière; elle sut finir précieusement sans affectation et sans mollesse; elle sut abréger la touche des objets secondaires, simplifier les habits et faire sentir les divers plans des têtes par des méplats hardiment et sûrement accusés; elle fit disparaître en certains endroits le poli de l'ivoire pour obtenir des parties grenues, des parties mates; et tandis que le fond, resté limpide, lui servait à rendre les chairs délicates, les peaux satinées, les luisants de la coiffure et des bijoux, ce même fond, gratté et assourdi, éteignait les parties sacrifiées et formait des repos qui faisaient valoir le luxe des carnations et des pierreries. Ce que Van Dyck avait conseillé à Petitot — de réveiller ses portraits trop arrondis par des accents mâles carrément frappés, — Mme de Mirbel le pratiquait sur la fin avec une fermeté rare, et avec cette liberté de main qu'on admire dans les miniatures de Hall.

A partir de 1830, Mme de Mirbel, qui avait toujours été en rapport avec l'aristocratie de son temps, ouvrit sa maison aux artistes et quelquefois exerça sur eux une utile influence. Cela est vrai, particulièrement de M. Champmartin, qui était un de ses amis les plus proches. Nous devons à leur amitié réciproque le beau portrait en pied de Mme de Mirbel en chapeau et en robe à fleurs, qui fut exposé par Champmartin au Salon de 1835, où il fit une si vive sensation, et qui demeure un excellent morceau dans la gravure d'Henriquel. Les peintres qui ont fréquenté la maison de Mme de Mirbel m'ont raconté combien ils furent surpris, en entrant pour la première fois dans son antichambre, d'y voir les estampes de Volpato

d'après Michel-Ange, les Sibylles et les Prophètes de la Sixtine. Comme pour protester contre l'infiniment petit de son œuvre, la célèbre miniaturiste avait voulu avoir autour d'elle les images de ce qu'il y a de plus grand dans la grande peinture. Elle-même, au surplus, était de sa personne une grande et forte femme, dont le talent délicat était servi par des organes robustes. Pourquoi ne dirions-nous pas aujourd'hui ce que l'on disait tout haut de son vivant, qu'elle avait attiré dans sa jeunesse l'attention et les prévenances de Louis XVIII, au point d'inquiéter une favorite bien connue, Mme du Cayla? Ce qui est certain, c'est que Mme de Mirbel fut en faveur sous la Restauration, et que les sympathies du monarque impotent furent pour quelque chose dans l'engouement que montrèrent les gens de cour pour les ouvrages de la miniaturiste.

Lorsque Mme de Mirbel mourut à Paris, le 30 août 1849, elle occupait encore le premier rang; Saint avait été le seul rival sérieux qu'elle eût connu. Les peintres habiles qui se sont illustrés dans la miniature sous le règne de Louis-Philippe ont rarement égalé et n'ont jamais surpassé Mme de Mirbel, surtout si l'on en juge par les portraits de sa seconde manière, où elle a si bien caché le travail et dissimulé le fini, par ces touches dernières qui donnent le relief, l'accent, la vie.

XAVIER LE PRINCE

NÉ EN 1799. — MORT EN 1826.

Il y a au Louvre, de ce petit maître, un charmant tableau qui doit le sauver de l'oubli. Au plus fort de la lutte des classiques contre les romantiques, au moment où la passion, l'emphase, le goût du gothique et les prétentions des *costumiers* se glissaient jusque dans les tableaux de genre, Xavier Le Prince regarda simplement la simple nature, et il essaya de la rendre comme l'avaient rendue les Hollandais du temps de Paul Potter et des Vandevelde. Lorsqu'il exposa au Salon de 1824 son *Embarquement de bestiaux*, tout le monde fut ravi de cet accent naturel, de cette bonhomie qui contrastaient si fort avec les allures déclamatoires du jour. On fut surpris de voir qu'il n'était pas nécessaire, pour faire un joli tableau de chevalet, de recourir aux aventures du chevalier Bayard ou d'évoquer le sire Olivier de Clisson. Le Prince n'avait eu besoin que de se promener sur le port de Honfleur un jour que l'on embarquait des bestiaux : il avait trouvé là son tableau tout fait. C'était un délassement pour les critiques du Salon, que de revoir un coin de la vraie nature, quelques figures bien naïves et les bonnes bêtes du bon Dieu. Ils en surent gré à ce peintre aimable. « Xavier Le Prince est passé maître, écrit M. Jal[1]; sa touche est aussi spirituelle « que sa couleur est brillante et harmonieuse. Ses compositions ressemblent à des portraits, tant elles ont « l'aspect de la nature, tant l'observation des mœurs et des localités y est fidèle. L'embarquement des « bestiaux dans le *Passager* de Honfleur peut être considéré comme le résumé des différents mérites de cet « artiste. Il y a un mouvement, une vie, un esprit qui en font un des morceaux de l'Exposition les plus « remarquables dans le genre. La peinture n'en est pas moins heureuse que la disposition, l'aspect général « plaît. Il y a du soleil. Ces vaches, ces moutons, ces porcs, ce cheval sont touchés avec beaucoup de « finesse; quant aux détails de paniers, de sacs, de ballots, les Hollandais n'ont pas fait mieux. »

Xavier Le Prince rappelle en effet dans tous ses petits ouvrages les Hollandais du bon temps; mais c'est un Hollandais de Paris; je veux dire qu'il y a de la malice dans sa naïveté même, et qu'il est doué de cet esprit qui, sans en avoir l'air, choisit les épisodes, arrange les figures, balance les groupes, et discerne parmi les détails ceux qui ajouteront à l'intérêt et au caractère, et ceux qu'il faut supprimer. Sans pousser aussi loin que les Hollandais le talent du rendu, il a su exprimer cependant avec bonheur les qualités du ciel, la variété des substances, la présence et l'humidité de l'air. La justesse du ton local ne fait jamais tort à l'harmonie de son coloris, un peu faible, mais doux et blond. Ni le pelage de ses bêtes, ni

[1] Esquisses du Salon de 1824.

le piquant de ses frileux costumes, ni le côté voyant de l'accessoire le plus pittoresque n'empêchent de voir l'ensemble de son tableau et de recevoir en son entier l'impression voulue, qui est celle que le peintre avait ressentie devant la nature.

On n'était pas habitué de son temps aux délicatesses du procédé, aux curiosités de la touche. En peinture de genre on ne connaissait rien de mieux que les tableaux patiemment polis et blaireautés des peintres de Lyon, Révoil et autres, ces tableaux qui étaient achevés à outrance sans être finis. Xavier Le Prince fut le premier ou des premiers à regarder les petits maîtres hollandais que depuis longtemps on ne regardait plus ; et s'il a du charme aujourd'hui pour nous, c'est qu'il a su obtenir les effets savoureux de l'exécution moderne, sans en venir encore à ces roueries de métier qui de nos jours sont devenues presque des recettes. C'est ainsi que, sans copier Isaac Ostade, Cuyp ou Vandevelde, il a imité à merveille, dans un tableau de *Patineurs* exposé au même Salon de 1824, la transparence intermittente d'un sol de glace, dont la surface rayée offre des accidents de clair brusque et mince, des lumières cassées, pour ainsi dire, qui ne sont pas faciles à rendre. Cette habileté de main, Le Prince ne l'eut point toujours quand il dessina des lithographies. Son crayon sur la pierre fut souvent sec, ligneux et pauvre, particulièrement dans les suites de pièces où il représenta en caricature les nombreux désagréments d'un voyage en diligence. Mais il n'a pas mal réussi, en revanche, quelques portraits, notamment celui de Liszt enfant, ceux en action de Mme Pradher et de Lemonnier dans le rôle du *Coq de village*. Cet aimable artiste a, du reste, laissé peu d'ouvrages, et cela parce qu'il a trop peu vécu. Faible de poitrine, il est mort à Nice en 1826, à l'âge de vingt-sept ans.

L'œuvre lithographique de Xavier Le Prince se compose d'une cinquantaine de pièces, dont les plus remarquables sont : le *Portrait de Morin*, 1823 ; un Portrait d'homme assis avec un carton à dessin ; *Liszt*, membre correspondant de la Société des Enfants d'Apollon, 1824 ; *Chenard*, dans le rôle de Félix ; *Lemonnier et Mme Pradher*, dans le *Coq du village*, 1822 ; *Guillaume et Mme Bras*, dans *Rataplan*.

On trouve aussi dans l'œuvre quelques paysages, des *Vaches dans un pâturage*, des Essais à la plume et quelques suites, telles que les *Patineurs*, les *Aveugles*, et des morceaux peu spirituels et assez mal crayonnés, représentant les inconvénients et les épisodes grotesques d'un voyage en diligence.

Musée du Louvre. — *L'Embarquement de bestiaux dans le port de Honfleur*. Ce tableau, que l'artiste lui-même a lithographié pour le *Salon* de M. Jal, fut acheté par la liste civile en 1824, au prix de 3,000 fr.

Passage de Suster, en Suisse. A droite, un troupeau de chèvres gardées par un pâtre, et deux voyageurs tenant des parasols ouverts. A gauche, un voyageur dessine sur un album, auprès de son guide. Signé : *A.-X. Le Prince*, 1824. Ce tableau, exposé au Salon de 1824, fut acheté 1,500 fr.

LES JOHANNOT

ALFRED, NÉ EN 1800. — MORT EN 1837. TONY, NÉ EN 1803. — MORT EN 1852.

D'autres écriront la vie des Johannot, cette vie si laborieuse, si noblement remplie. Les quelques lignes que nous leur consacrons ici ne sont, on le conçoit, et nous le répétons, que pour mémoire.

Les deux frères, Alfred et Tony, nés à Offenbach-sur-le-Mein, commencèrent par être graveurs. L'on trouve encore çà et là, dans les portefeuilles des marchands, d'excellentes estampes d'Alfred : le *Trompette mort*, d'après Horace Vernet ; les *Orphelins*, d'après Ary Scheffer, et des estampes non moins belles de Tony : les *Enfants égarés*, d'après Scheffer ; le *Portrait du général Foy*, d'après Gérard. Ces planches sont gravées d'un burin ferme, varié, brillant, et selon toutes les lois de la gravure classique. Il est même singulier que des artistes si bien rompus aux patientes pratiques d'un tel art, aient pu s'en dégager au point de devenir des peintres pleins de facilité et de souplesse, et par dessus tout des inventeurs de compositions sans fin. Amis inséparables, les deux frères travaillèrent d'abord ensemble, et ensemble ils composèrent vingt-quatre tableaux destinés à être gravés pour les œuvres de Walter Scott, édition Furne. Tout le monde peut voir, dans les charmantes et fines gravures de cette belle édition, avec quel esprit, quelle verve, quel à-propos les deux frères ont traduit cette littérature romantique où la fantaisie se mêle à l'histoire, où la réalité la

plus rigoureuse accompagne et soutient toujours la fiction. Bientôt l'amour de la peinture devint dominant chez Alfred; et tout en faisant beaucoup d'aquarelles et de sépias pour servir de thèmes aux dessinateurs employés par les grands libraires, il laissa Tony parcourir à peu près seul la carrière spéciale où il s'est fait une renommée si populaire, l'illustration des livres.

Déjà, au Salon de 1831, Alfred Johannot était proclamé par des juges compétents le premier de nos peintres anecdotiques. Il avait exposé cette année-là l'*Arrestation de M. de Crespière.* Mais où il se montra vraiment le premier dans son genre, ce fut au Salon de 1833. Il y avait envoyé son chef-d'œuvre : l'*Annonce de la victoire d'Hastenbeck.* La difficulté extrême d'un pareil sujet avait fait reculer les plus habiles. Il s'agissait d'intéresser le spectateur à une victoire obscure remportée par un duc d'Orléans qui a passé inaperçu dans l'histoire. A force d'adresse et de goût, et par un sentiment très-pittoresque des costumes et de la couleur locale, Alfred Johannot résolut à merveille les difficultés de sa tâche. Le peuple étant assemblé sous les fenêtres du Palais-Royal, la duchesse d'Orléans s'avance sur son balcon pour lire la dépêche à la foule, qui applaudit : voilà le tableau, et il est charmant. La duchesse a dans son geste la grâce facile d'une grande dame; le jeune prince qui l'accompagne est ajusté et peint avec une coquetterie permise en un tel moment. Deux personnages qui tournent le dos au spectateur se penchent sur le balcon pour mieux laisser voir la princesse. La foule remue et gesticule, mais sans accaparer l'attention et en formant une masse secondaire. Un petit drame de lumière achève de donner du ressort à cette composition, qui est piquante, bien qu'elle semble conçue avec un naturel parfait.

Le talent prodigieux qu'il avait, et que Delaroche n'a peut-être pas dépassé, le talent, dis-je, d'aborder l'histoire par le détail, de faire parler les ajustements, les accessoires, de montrer le grand côté des choses par le petit côté, Alfred Johannot le déploya dans tous ses tableaux, notamment dans l'*Entrée de Mlle de Montpensier à Orléans.* Il ne se peut plus de grâce et plus d'esprit dans les physionomies, depuis le batelier qui rompt la porte à coups de masse, jusqu'au gouverneur embarrassé qui complimente la princesse. Alfred excellait à peindre ainsi l'histoire de France par épisodes, non pas en historien toutefois, mais en chroniqueur. Il n'a pas eu, comme Paul Delaroche, l'ambition, ni la force non plus, d'élever le *genre* à la hauteur de l'*histoire;* mais il n'en a été que plus aimable. *François Ier et Charles-Quint*, *Marie-Stuart quittant la France*, *Henri II et sa famille*, *François de Lorraine présentant ses officiers à Charles IX après la bataille de Dreux*, tels furent les sujets qu'Alfred Johannot se plut à peindre, et il le fit d'un pinceau délicat, avec les plus riches couleurs et avec une liberté de touche qu'on n'aurait pas attendue d'un ancien graveur. Au commencement, il avait été dur de contour et ligneux : la critique l'eût bientôt poussé dans un excès contraire. Comme le disait alors M. Lenormant, il tomba dans l'incertitude du trait et dans les teintes *pelure d'ognon;* « mais ce qui, malgré tout, fait un homme à part d'Alfred Johannot, continue cet écrivain, c'est la pureté de la composition, c'est la vérité des expressions, c'est surtout l'art avec lequel il *bouche les trous* et dispose les figures accessoires. Sous ce dernier rapport, Alfred Johannot est un maître que nos maîtres du plus haut parage ne sauraient trop étudier. »

Parallèlement à son frère, Tony Johannot, qui s'était fatigué aussi de la gravure, exposa au Salon des peintures remarquables, un peu faibles de dessin, mais remplies de charme, de chaleur et d'éclat, et d'une exécution parfois très-solide. Un de ses meilleurs tableaux est cette *scène domestique*, exposée en 1833, où l'on voit un paysan saisir à la gorge le séducteur de sa fille. Il peignit aussi, mais d'une manière un peu lâchée, *Minna et Brenda*, la *Mort de Du Guesclin*, *Charles VI et Odette*, et les *batailles* de Fontenoy et de Rosbach, pour le Musée de Versailles. Mais la mort d'Alfred, survenue en 1837, le découragea profondément; et depuis lors il ne fit guère que des illustrations. Auparavant, les belles éditions, notamment celles de Furne, étaient ornées de gravures en taille-douce, tirées hors texte, gravures précieuses et finies qui formaient autant de tableaux en regard de la page où le poëte retrace un épisode, où le romancier décrit une scène. Alors, le goût des jolis livres était si vif et si répandu qu'il fallait substituer à la fabrication lente des gravures au burin, des vignettes légères qu'on faisait dessiner et graver sur bois de manière à les multiplier à peu de frais et à les imprimer avec le texte, en économisant ainsi le tirage. Tony se trouvait tout préparé

pour cette tâche abondante et facile; comme son frère, il avait le talent d'improviser avec grâce, d'inventer des tableaux d'histoire microscopiques, de grouper des figures élégantes et expressives dans le cadre d'un simple in-octavo. Graveur lui-même, il savait comment indiquer en quelques tailles les personnages, les costumes, les accessoires d'une scène anecdotique; il s'entendait à tracer la besogne du graveur sur bois, qui, au lieu d'avoir devant lui des teintes à interpréter au moyen de hachures militairement alignées selon sa fantaisie, n'aurait cette fois qu'à reproduire trait pour trait le dessin de l'inventeur. Ainsi fut inaugurée dans les livres, par Tony Johannot, en même temps que par Gigoux, cette illustration familière et libre qui nous a valu tant de croquis spirituels et pleins de saveur, croquis improvisés par le peintre entre deux phrases, et qui nous font entrevoir un intérieur, une campagne, un ciel, par une fenêtre ouverte dans le papier.

Il est immense le nombre des vignettes de Tony Johannot, sans compter les fleurons, les têtes de lettres, les culs-de-lampe dont il enrichissait les vides que le typographe lui avait tout exprès ménagés. *Don Quichotte*, *Manon Lescaut*, le *Diable boiteux*, le *Vicaire de Wakefield*, et Walter Scott et Fenimore Cooper et Molière, et bien d'autres livres encore, témoignent d'une fécondité sans exemple, d'un talent inépuisable, qui se sauvait de l'uniformité par la lecture intelligente des auteurs et refaisait à chaque fois sa palette. Attaché à ces livres, dont le papier n'est malheureusement pas très-durable, le nom de Tony Johannot ne saurait périr, au moins de bien longtemps. Lorsqu'il mourut, en 1852, à l'âge de quarante-neuf ans, ce fut un deuil dans toute la librairie, dans toute la littérature, dans le monde entier des arts, et pourtant sa perte est encore plus vivement sentie aujourd'hui que les grands éditeurs ont tant de peine à le remplacer.

Le Musée du Louvre ne renferme aucun ouvrage ni d'Alfred ni de Tony Johannot.

Les principaux tableaux d'Alfred sont l'*Annonce de la victoire d'Hastenbeck*, qui ornait la galerie du Palais-Royal;

François Ier et Charles-Quint;

Henri II et sa famille;

Marie Stuart quittant la France;

François de Lorraine présentant ses officiers à Charles IX, peint pour le château d'Eu;

L'*Entrée de Mlle de Montpensier à Orléans*, pendant les troubles de la Fronde;

Une Scène de Cinq-Mars; Don Juan naufragé, tiré du roman de lord Byron.

Alfred Johannot a produit aussi un nombre considérable de vignettes, d'aquarelles et de sépias. Les plus belles de ses compositions pour la librairie sont celles qui ont été faites sur les romans de Walter Scott, et sur *Clarisse Harlowe*.

Il a gravé le *Trompette mort*, d'Horace Vernet, et les *Orphelins*, de Scheffer.

Les principaux ouvrages de Tony sont, en gravure : les *Enfants égarés*, d'après Ary Scheffer, le *Portrait du général Foy*, d'après Gérard; en peinture : une *Querelle de Vendéens, Minna et Brenda*, la *Mort de Du Guesclin*, *Douglas le Noir*, *Charles VI et Odette*, l'*Enfance de Du Guesclin*.

Au Musée de Versailles, on voit de lui les *Batailles* de Fontenoy et de Rosbach.

Ses vignettes ont été faites pour les éditions que nous venons d'énumérer dans la notice. Le frontispice de l'ancienne *Revue des Deux-Mondes* et celui de l'*Artiste* furent composés, on s'en souvient, par Tony Johannot.

BOUCHOT

NÉ EN 1800. — MORT EN 1842.

C'est une chance pour devenir immortel que d'avoir vécu longtemps la vie de ce monde. L'histoire de notre école est remplie d'artistes dont la brillante carrière, à peine commencée, a été interrompue par la mort, qui les a fait oublier. Bouchot est de ce nombre. Il était né le 29 novembre 1800, et il est mort le 7 février 1842. Il était fils d'un ouvrier imprimeur; son goût décidé pour les arts le fit entrer à douze ans chez M. Richomme, graveur éminent, qui lui enseigna le dessin et lui aurait enseigné la gravure, si Bouchot, trouvant cet art trop froid pour son tempérament, n'eût voulu être peintre. Regnault et Lethière furent successivement ses maîtres. En 1823, il eut le prix de Rome, et, du temps qu'il était pensionnaire, on remarqua beaucoup un de ses envois, *Bacchus et Érigone*.

Après la Révolution de 1830, la peinture fut poussée dans des voies nouvelles par une circonstance décisive,

la fondation du Musée de Versailles. Classiques et romantiques, tous les artistes furent appelés à peindre les hauts faits de l'histoire nationale, non pas de l'histoire intime, qui retrace les mœurs, qui observe les diverses conditions et en particularise la physionomie, mais de cette histoire que Monteil appelait si bien l'*histoire-bataille*, — le nom restera, — histoire en uniforme, qui a tant contribué parmi nous à faire oublier ou négliger l'étude du nu. Bouchot eut du bonheur : on le chargea de peindre les *Funérailles de Marceau*, beau sujet pour une âme comme la sienne, qui était prompte à l'enthousiasme et capable de concevoir et d'exécuter tout ce qui avait un grand caractère. Il me souvient de la très-vive sensation que fit son tableau en 1835. Au sortir du collége, où l'on nous avait appris à ne respecter que David et ses Romains héroïques et ses nudités sculpturales, c'était un spectacle tout nouveau pour nous que ce drame pittoresque puisé dans la vie moderne, ces héros d'hier, présentés sans artifice dans la franchise de leur costume, avec leur uniforme républicain, leurs aiguillettes, leur queue, leur chapeau à la française et leurs guêtres salies par toutes les boues de l'Europe. Beau comme un Antinoüs endormi, Marceau est étendu mort sur un brancard porté par des grenadiers de Sambre-et-Meuse. Ses cheveux nattés tombent sur ses joues pâles, son habit entr'ouvert laisse voir une poitrine jeune et un cou fort. La mort chez lui paraît pleine de pensées, comme le dit l'*Histoire de Dix ans*, en parlant d'un héros plus moderne encore, et la sérénité de son visage exprime la pureté de son âme et la passion de la patrie, mais la passion au repos. Devant le cortége, que saluent au passage les officiers de l'armée autrichienne, marchent quatre enfants de troupe qui battent des roulements lugubres sur des tambours drapés de noir. Ce groupe est admirable. Il est d'un parfait naturel, et, cependant, il étonne, il arrête, il attache. Ce sont des enfants pleins de vie, qui n'ont pas bien la conscience de ce que c'est que la mort, et pour qui les combats sont une manière de jeu. La couleur de ce tableau, si j'ai bonne mémoire, manquait de vigueur, mais elle était d'une monotonie triste, et le ciel même était voilé de tristesse. La scène était grande et pathétique. Il s'en fallut de très-peu que les *Funérailles de Marceau* n'eussent les honneurs du Salon de 1835.

Deux ans après, Bouchot exposa la *Bataille de Zurich*, qui est à Versailles, et, en 1840, la *Séance du 18 brumaire*. Ce dernier morceau était fort bien entendu. L'entrée des grenadiers de Bonaparte dans le Conseil des Cinq-Cents y est représentée avec un mouvement très-dramatique, et l'agitation des figures, qui se pressent, se heurtent et se précipitent en sens divers, s'y trouve rachetée par l'unité que ramène dans le tableau le costume uniforme des députés en robe rouge. Dans la foule, on voit surgir quelques belles têtes indignées. Le visage déconcerté de Bonaparte, le violent embarras de Lucien qui préside, la rudesse bête des généraux qui exécutent le coup d'État, tout cela est exprimé avec une rare intelligence. Tant qu'il s'attacha aux sujets modernes, Bouchot y réussit, et il se distingua entre tous; mais ses peintures religieuses à la Madeleine, où il travailla pendant trois ans, sont loin de valoir ses premiers tableaux. Il portait en lui, cependant, quelques-unes des qualités qui font le peintre de style. Il savait imprimer du caractère à la réalité, et, comme dit M. Delécluze, c'était un de ces peintres dont l'âme impérieuse dispose des formes à sa volonté et ne se laisse jamais dominer par la matière.

Bouchot avait épousé la fille de Lablache, le fameux chanteur; lui-même était bon musicien et il composait à ses heures de la musique de chant qu'il exécutait avec beaucoup d'expression. J'ai ouï dire que la belle statue équestre d'*Emmanuel Philibert*, duc de Savoie, qui fit tant d'honneur à Marochetti, lui fut inspirée par une esquisse de Bouchot : esquisse fougueuse dont le sentiment pittoresque s'est conservé dans l'œuvre remuée du statuaire.

Bouchot mourut de la poitrine le 7 février 1842.

MUSÉE DE CHARTRES. — Les *Funerailles du general Marceau*.

MUSÉE de VERSAILLES. — La *Bataille de Zurich*, gagnée par Masséna sur les Russes le 26 août 1799.

Le *Dix-huit brumaire*.

Bouchot a laissé inachevé un *Repos en Égypte* qui fut exposé au Salon après sa mort.

VENTE RICHARD W***. 1857. — *Bonaparte, du haut des Alpes, montrant à son armée les plaines de l'Italie*. Crayon noir rehaussé, 520 fr. C'est le dessin d'un tableau remarquable qui fut exposé au Salon.

CAMILLE ROQUEPLAN

NÉ EN 1803. — MORT EN 1855.

Nous l'avons connu dans les derniers temps de sa vie. Il avait un sourire mélancolique et doux; il semblait pressentir lui-même sa fin, que tout le monde savait prochaine, et rien n'était plus triste que cette idée de mort qui planait dans une demeure toute remplie des plus charmantes images de la vie. Nestor Roqueplan était alors directeur de l'Opéra, et il avait ménagé à son frère un atelier dans les bâtiments du théâtre. C'est là que nous allâmes quelquefois le voir, au retour de son voyage aux Pyrénées. Il en avait rapporté les éléments du tableau qui eut tant de succès au Salon de 1852, *la Fontaine du Grand Figuier*. C'étaient des études au fusain rehaussées de pastel, d'après les belles filles du pays qu'il avait vues venir à la fontaine, les unes portant sur leur tête la cruche bien posée sur un coussinet, les autres se penchant pour la remplir, les autres la tenant appuyée sur la hanche avec une élégance naturelle et presque involontaire. Une chose nous frappait, c'est que le peintre, revenant sur la fin aux premières impressions de sa jeunesse, s'efforçait de voir en grand, de donner du style à la nature vulgaire, et paraissait, dans ses derniers croquis, vouloir quitter le joli pour le beau. Sa carrière avait commencé dans une école ultrà-classique. Il eut d'abord pour maître Abel de Pujol, ensuite le baron Gros. Lorsque le romantisme éclata, Camille avait quelque vingt ans. Il était né en 1803, à Mallemort, département des Bouches-du-Rhône, et il était le fils d'un amateur fort distingué et fort lettré. Il s'échappa un jour de l'atelier de Gros, gagné par la fièvre romantique, et il se jeta, plein d'ardeur, plein d'amour, dans les bras de la nature; mais, tandis que les autres voulaient tous être prodigieux, excentriques, échevelés, bizarres, il se contenta, lui, d'être charmant. Et, d'abord, ce qui l'enchantait, ce fut justement ce que l'école de David avait dédaigné : la lumière, la couleur, l'effet, le paysage, la chair, la vie. « Cet éternel moulin de Watelet, dit Théophile Gautier, ce moulin qui bat de sa roue une eau savonneuse au milieu d'un maigre bouquet d'arbres, ce fut Camille Roqueplan qui le démolit; il lui opposa le moulin de Hollande, à collerette de charpente, se dressant au milieu d'une plaine verte coupée de canaux et se détachant sur un de ces ciels gris, si frais, si lumineux dans leur douceur, dont il eut de suite le secret. » Il est certain que Roqueplan fut des premiers à régénérer le paysage, et qu'il y fit merveille avant Cabat, avant Jules Dupré et même avant Flers. Quant aux marines, il les peignit dans une manière excellente et originale qui tient le milieu entre la précise et tranquille finesse de Bonington et le papillotage brillanté d'Isabey. Lorsqu'il y mit des figures importantes comme dans la *Marée de l'Équinoxe*, sujet tiré de l'*Antiquaire* de Walter Scott, ces figures sentaient encore leur origine académique et rappelaient le nu sous la draperie. Bientôt, cependant, Roqueplan se fit hollandais, même pour les figures, mais à la manière de Metsu, de Terburg, de Pierre de Hooch. Abandonnant les formes de convention et les statues et les bas-reliefs, il prit tout simplement pour modèles de jolies femmes; il choisit dans la nature les effets de lumière les plus piquants, et il changea les draperies classiques contre des costumes de soie, de velours et de brocart. On le vit s'entourer chez lui de tout ce qui pouvait faire valoir le côté gracieux de son talent, ses qualités de fin coloriste, sa touche par méplats fermes et vifs.

C'est son propre intérieur que Roqueplan a représenté dans l'*Antiquaire*. Pendant que de blonds enfants se jouent par terre sous un rayon de soleil qui est entré par une porte ouverte sur les jardins, le vieil amateur songe aux trésors qu'il a accumulés dans sa demeure, il en jouit, il les rumine. Sur des bahuts en bois sculpté sont rangés des ivoires, des bronzes, des pagodes, des coupes de jade, des porcelaines de Chine ou du Japon des verres de Murano, des terres cuites; à la muraille sont accrochées des armes damasquinées en or; des tapis de Smyrne recouvrent des tables à colonnes torses; au plafond sont suspendues des lanternes chinoises, des modèles de navires, des coquillages précieux, des oiseaux rares, que sais-je? et tous ces objets, fondus dans un ensemble riche chaleureusement coloré, tranquillisé par

des ombres transparentes, sont caressés d'un pinceau délicat et souple, mais dont les accents sont décisifs. Ces effets magiques, renouvelés de Pierre de Hooch, Roqueplan eut occasion de les répéter dans ses tableaux de *Van Dyck à Londres* et de la *Souscription hollandaise*, qui sont en leur genre de petits chefs-d'œuvre.

Un artiste comme Roqueplan, un homme qui a joué un rôle si brillant dans l'art contemporain demanderait une biographie en bonne forme, et nous éprouvons un véritable chagrin de ne pouvoir consacrer ici qu'une page a ce peintre d'aimable mémoire. Mais, sans énumérer tant d'ouvrages qui firent l'enchantement de nos jeunes années, nous voulons dire un mot du *Lion amoureux* et des *Cerises*. La première de ces peintures eut un succès fou parmi les romantiques déjà calmés. Ils admiraient cette belle blonde aux carnations fermes, polies et abondantes qui, d'une main légère, coupe les ongles d'un lion dompté. Ils vantaient ce torse voluptueux et nu et son relief et sa rondeur. Éclairée par un rayon de soleil qui la frappe de côté et par les reflets très-lumineux de ce rayon qui la fait ressembler un peu à une lanterne, cette vivante créature symbolise à la moderne une idée antique, une idée aussi vieille que l'humanité. Par un étrange renversement de tous les principes, ce sont des formes individuelles qui représentent ici une pensée générale : un lion de la ménagerie est substitué au lion emblématique et terrible dont le génie égyptien avait trouvé la forme, ou, pour mieux dire, la formule typique et sculpturale. L'austère allégorie est toute surprise d'avoir un nom propre et d'être remplacée par une Dalila familière du quartier Lorette, par une Omphale du demi-monde.

Ah ! combien il a mieux réussi lorsque, restant dans la vie réelle, dans le sentiment moderne, Camille Roqueplan a traduit à sa manière cette page adorable des *Confessions*, l'histoire de Jean-Jacques Rousseau avec Mlle Gallet et Mlle de Graffenried. Le peintre avait là tout ce qu'il fallait pour nous charmer une seconde fois, même après l'immortel écrivain. Il avait l'esprit, la grâce, l'intelligence délicate des choses du cœur. Quoi de plus gracieux, en effet, que ces deux figures de jeunes filles, à demi embarrassées de l'aventureuse rencontre ! Quoi de plus jeune et de mieux senti que la gaucherie naïve du pauvre Rousseau, soit qu'il tire par la bride le cheval de Mlle Gallet pour faire passer le gué à la rieuse caravane, soit que troublé, rêveur et amoureux, il jette aux deux amies, du haut de l'arbre, des cerises qui vont tomber comme autant de baisers sur leurs épaules nues, sur leur sein innocemment découvert ! Heureux le peintre qui compromet dans ses œuvres la poésie et l'amour ! Il est bien sûr, en pareille compagnie, de désarmer la critique la plus sévère, d'échapper aux grondeurs.

Oui, le côté élégant de la vie, la richesse des costumes, l'épanouissement du soleil dans le paysage, la vérité et la volupté de la chair, la lumière, le plaisir, l'amour, voilà ce qui, sans doute, sauvera Roqueplan de l'oubli, tant que dureront ses croquis séduisants, ses lithographies savoureuses, ses aquarelles si nourries et si franches, enfin ses jolis tableaux, dont la couleur est chaude sans être roussie, et dont la touche, sans être martelée, accuse les plans, précise les formes et juxtapose avec sûreté des tons qui se marient d'eux-mêmes. Aussi, quand il mourut, en octobre 1855, ce fut un deuil sincère parmi les amateurs. Tous coururent à sa vente et se disputèrent à prix d'or ce qui restait dans son atelier de toiles invendues, de dessins inachevés, d'études, de fusains, de lavis ou de pastels. Les amateurs sont ainsi faits en France : ils paient la grâce plus cher que la beauté.

Le MUSÉE DU LOUVRE ne renferme aucun ouvrage de Camille Roqueplan.

MUSÉE DU LUXEMBOURG. — Une *Marine*.

MUSÉE DE LILLE. — La *Mort de l'espion Morris*.

Les principaux ouvrages de Camille Roqueplan sont : la *Marée d'Equinoxe*, sujet tiré de l'*Antiquaire* de Walter Scott, gravée par Gelée et lithographiée par Garnier, appartenant à M. de Fitz-James. La *Mort de l'espion Morris*, sujet tiré de *Rob-Roy*. — *Vue de Saint-Pol de Léon*, appartenant à M. Bruilon. — Le *Passage du gué, Rousseau et les demoiselles Gallet et Graffenried*, à M. de Rothschild. — Les *Cerises*, appartenant au Cercle des Arts, à Paris. Une *Scène de la Saint-Barthélemy*, achetée par le ministère de l'intérieur. — Une *Lecture sous Louis XIII*, à M. Adolphe Moreau. — *Van Dyck à Londres*. — La *Soucription hollandaise*. — L'*Antiquaire dans son cabinet*, acheté par le duc d'Orléans. — *Le Lion amoureux*, appartenant au même. — *La Fontaine du Grand Figuier*, tableau acheté à la suite du Salon de 1852 par le ministre de l'intérieur, et qui échappa l'année suivante à l'incendie du ministère. — Les *Filles d'Ève* (mangeuses de pommes), c'est le tableau qui fut exposé au Salon de 1855, et le dernier morceau de l'artiste. Dans cette

énumération ne sont pas compris beaucoup de paysages, de marines et de vues sans nom, tels qu'on en verra figurer ci-après dans la vente du peintre.

Roqueplan a peint des panneaux décoratifs dans la salle à manger de M. Darblay; il a eu aussi des décorations à faire pour le compte de l'État dans le palais du Luxembourg.

Vente duc d'Orléans. — L'*Antiquaire*, c'est le tableau où l'on voit le vieil antiquaire dans son riche intérieur. Devant lui trois enfants jouent par terre; derrière lui, une jolie servante. 30,000 fr. — *Le Lion amoureux*, 25,000 fr.

Vente Roqueplan. — Nous empruntons au *Trésor de la Curiosité* les renseignements qui suivent: *La Promenade dans le parc*, 5,100 fr.; *la Balançoire*, 4,700 fr.; *la Lecture défendue*, 1,680 fr.; *Soins maternels*, 1,700 fr.; *la Fuite en Égypte*, première pensée, 690 fr.; *une rue de Morlaix*, 600 fr.; *la Perruche*, 1,250 fr.; *la Confidence*, 750 fr.; *Environs de Rome*, 456 fr.; *Environs de Rome*, 370 fr.; *Environs de Morlaix*, 805 fr.; *Saint-Josse-ten-Noode* (Bruxelles), 435 fr.; *l'Approche de l'hiver*, 901 fr.; *les Filles d'Ève*, première pensée, 225 fr.; *Près Nice*, 450 fr.; *la Récompense*, 1,230 fr.; *la Balançoire*, esquisse, 730 fr.; *l'Attente*, 700 fr., *la Guerre*, première pensée des plafonds du Luxembourg, 120 fr.; *la France dictant des lois*, 1,250 fr.; *la Méditation*, 600 fr.; *les Deux Sœurs*, 1,000 fr.; *Fontaine à Biarritz*, 440 fr.; *un Moulin d'Amsterdam*, 1,105 fr.; *une Chambre à Anvers*, 1,365 fr.; *le Miroir*, 1,080 fr.; Reproduction d'un tableau de Rubens: *Église Saint-Jacques*, à Anvers, 660 fr.; *Plage d'Ostende*, 560 fr.; *le Lion amoureux*, aquarelle à l'huile, 1,005 fr.; *le Payeur de rentes*, 2,200 fr.

CHARLES DE LABERGE

NÉ EN 1807. — MORT EN 1842.

Le 26 janvier 1842, il mourut à Paris, dans une maisonnette de l'avenue Sainte-Marie, un jeune peintre nommé Charles de Laberge, qui mérite plus que beaucoup d'autres d'avoir une place dans cette histoire, bien qu'il n'ait fait que cinq ou six paysages, quelques dessins à la plume et un portrait.

Charles de Laberge était une de ces natures entières, profondément originales, que domine l'organisme et sur lesquelles l'enseignement n'a qu'une faible prise. Les deux maîtres dont il reçut les leçons furent Victor Bertin et M. Picot; mais ses premières études furent traitées dans une manière toute différente de la leur, manière large, fougueuse et heurtée, remarquable par ces excès d'empâtement qu'il n'a pas tout à fait perdus depuis, et qui faisait dire à son frère (le très-habile médecin): « *Si jamais tu deviens aveugle, tu reconnaîtras tes tableaux au toucher.* » Cependant il ne tarda pas à secouer le joug de l'atelier, qui est plutôt celui des camarades que celui du maître, et il se retrouva bientôt lui-même avec son naturel, qui était revenu au galop. Il aimait passionnément cette belle femme qui a une physionomie si mobile et un si riche écrin, cette femme vêtue de lumière qu'on nomme la nature. C'était sa passion, et il mettait son bonheur à la contempler. Puis, il fit ce que font tous les amoureux qui analysent la beauté de leur cœur, qui aiment séparément la main fine, la lèvre épanouie, le tendre regard et le ton particulier des cheveux; il aima comme eux la nature; il l'adora en détail. Il crut pouvoir trouver une conciliation entre ces deux choses difficiles à concilier: la puissance de l'effet général et l'extrême fini.

Il fallait le suivre dans ses excursions pittoresques à la campagne, avec Théodore Rousseau, Jules Dupré et les autres jeunes peintres d'alors, tous vaillants, tous animés d'une égale ardeur. Heureux des moindres accidents du terrain et de la végétation, charmé de tout ce qu'il rencontrait sur sa route, il se fût épanoui devant un petit lézard se chauffant au soleil sur un vieux mur; il s'écriait d'aise à la vue d'une marguerite des champs à la corolle étoilée, et lorsque d'un pinceau délicat et soigneux il la transportait dans le gazon de son paysage, on eût dit qu'il en avait compté les pétales en récitant ces litanies de l'amour que répète la folle pensionnaire des couvents. On n'imagine pas jusqu'où de Laberge poussait la passion du vrai. Si une branche s'interposait entre son œil et le soleil couché, il la faisait telle qu'elle est en réalité, non pas avec un petit liseré de vert, comme l'eût faite Claude Lorrain, mais d'un seul ton, se découpant en noir sur la lumière, et conservant à peine sa couleur dans les parties éclairées par des reflets. Armé d'une patience de bénédictin, il poursuivait la vérité jusqu'aux entrailles. La pierre du chemin, il voulait la peindre avec tout ce qu'il y voyait, fût-ce à vingt pas devant lui, avec ses inégalités, ses cassures, ses petits creux conservateurs de la pluie, sans omettre la moindre tache, le moindre lichen; l'herbe, il la subdivisait en brins imperceptibles aussi nombreux que les poils de son pinceau; la feuille, il la dessinait séparément,

dans sa forme rigoureuse et ses raccourcis, la mettait bien à son plan, faisait en sorte qu'on en distinguât l'espèce, le côté velu et le côté lisse, la forme ovale, anguleuse ou créneléc, et qu'on y reconnût aussi toutes les altérations qu'y apportent les intempéries de l'air.

J'ai connu de Laberge, et, quoique je fusse bien jeune alors, il m'arrivait parfois d'entrer en discussion avec lui et de lui présenter timidement quelques observations. « Qu'importe, lui disais-je, cette fidélité rigoureuse, excessive, dont le mérite échappe au plus grand nombre? La peinture n'est pas l'histoire naturelle, ni le paysage une grande planche de botanique; l'art n'est pas la science, et il y en a même qui disent que la science est ennemie de l'art. Votre irréprochable précision, qui ferait la joie du naturaliste, aura-t-elle bien son prix pour le gros des spectateurs qui n'a sur la nature que des connaissances générales, qui ne sait de l'ormeau que son ombrage, et qui donne le nom de verdure à toutes les herbes de la prairie...? Quand je passe des heures à contempler dans un coin du Louvre le *Buisson* de Ruisdael, j'ignore si j'ai devant les yeux de l'aubépine ou du mûrier sauvage, mais je voudrais m'asseoir au pied de ce buisson pour y entendre siffler le vent. » De Laberge écoutait impatiemment ces discours. Il ne pouvait comprendre l'abstraction dans le paysage. « Vous voulez, disait-il, faire des portraits de fantaisie, et moi je n'en veux faire que d'après nature. Espérez-vous imaginer un paysage plus gracieux ou plus beau que Dieu ne les sait faire? Croyez-moi, estimez-vous heureux d'avoir rendu même cette plume d'oiseau qu'emporte le vent. Pour moi, je suis plus content aujourd'hui d'avoir saisi le ton pâle d'une scabieuse que je ne l'étais au sortir de l'école, d'avoir mis sur ma toile des rameaux sans caractère et des arbres sans nom. »

M. Anatole Demidoff ayant confié à de Laberge la conservation de sa magnifique galerie, le chargea de voyager en Hollande et d'y acheter pour son compte quelques tableaux de prix. On conçoit qu'un voyage dans la patrie de Gérard Dow ne fit que le pousser plus avant dans ce système du fini où il a surpassé tout le monde. Plus que jamais, il se fit l'esclave de ses scrupules. Plus que jamais, il eut foi dans la toute-puissance de l'imitation et dans l'importance du modèle. Quand il préparait son tableau du *Médecin de campagne*, un de ses chefs-d'œuvre, il courut deux mois la banlieue de Paris pour y trouver une rosse comme il la voulait; il la trouva, enfin, et la pauvre bête, qui n'avait que le souffle, mourut en posant. Il y avait dans ce tableau un cep de vigne qui lui avait coûté bien des peines, et qu'il voulait reproduire sans y changer un atome. Malheureusement, le vent d'automne vint qui emporta quelques feuilles; ensuite, vint la pluie qui les déforma.... De Laberge était désespéré. Chaque fois qu'il venait établir son chevalet devant le cep, il remarquait avec douleur les changements survenus. Enfin, n'y pouvant plus tenir, il coupa le cep et le transporta chez lui pour l'étudier à l'aise et pousser l'imitation jusqu'à ce qu'elle fît crier.

Telle était la foi de cet artiste. Elle se traduisait en un labeur opiniâtre qui dévora sa jeunesse. Il avait trente-cinq ans lorsqu'il mourut, le 26 janvier 1842. Mais, du moins, il fut heureux jusqu'au bout, et il emporta dans la tombe sa chère croyance aux infiniment petits de la beauté, ses illusions peut-être, et ce tendre panthéisme qui avait bien aussi sa poésie particulière et son idéal.

Musée du Louvre. — *Soleil couchant*. Ce tableau, commencé en 1837 et fini en 1839, a été entièrement peint d'après nature. — Donné au Louvre en 1853 par la famille de Charles de Laberge.

ALFRED DE DREUX

NÉ EN 1808. — MORT EN 1860.

Qui ne le connaît? Qui n'a vu quelqu'une de ces peintures innombrables, toujours variées et toujours les mêmes, des *chevaux* d'Alfred de Dreux, car chez lui le cheval était le modèle favori, le modèle unique? Le dandy, l'amazone, le groom n'étaient que secondaires : ils étaient l'occasion, le prétexte du cheval. C'est

que de Dreux était en peinture un descendant de Géricault, un petit-fils dégénéré, sans doute, mais qui avait encore de la race. Il était né à Paris en 1808, quinze ans avant la mort de Géricault, et il put le connaître assez pour ne l'oublier jamais. Son oncle, de Dreux-Dorcy, était le camarade, l'ami le plus intime de Géricault. Dès son enfance, Alfred les avait vus peindre ensemble, puis il avait vu Géricault aller au bois et en revenir élégant, fringant, beau cavalier, et dans sa jeune tête, ces deux idées, la peinture et le cheval, s'étaient mêlées de façon qu'elles n'en faisaient plus qu'une. Cependant, son père était un architecte classique, et c'est à Rome que se passa la jeunesse d'Alfred; mais ni les chevaux héroïques du Quirinal, ni le Marc-Aurèle du Capitole, ni ces coursiers sauvages que font courir les Romains aux grands jours de fête ne purent effacer dans l'esprit d'Alfred le type qui l'avait d'abord frappé : le cheval aux jambes d'acier, au long col, que les Anglais ont fabriqué tout exprès pour les courses d'Epsom, car il aimait les chevaux que Géricault avait montés, non pas ceux qu'il a peints, qui sont le percheron des diligences, le cheval de Mecklembourg à haute encolure et la robuste monture du camionneur.

Au commencement, Alfred de Dreux avait appris la peinture en amateur; mais la fortune paternelle ayant été fortement compromise, il dut se faire peintre pour tout de bon, et il acheva de se former chez Léon Cogniet. En 1831, à dix-neuf ans, il exposait un *Intérieur d'écurie* et un *Jeune poulain sautant un fossé,* deux morceaux qui marquèrent, je crois, l'apogée de son talent. Il possédait alors un cheval! et déjà il le connaissait par cœur, de la sole au chanfrein. Il savait l'étriller d'un coup de pinceau, au moyen de ces luisants de la croupe et du poitrail qui font la joie du *sportman* et le désespoir du palefrenier. Il avait étudié toutes les robes, toutes les élégances, toutes les coquetteries de son modèle; il le voyait toujours dans sa pensée piaffer, trotter, bondir, ou lancé à fond de train sur le turf de Chantilly, ou courant le cerf dans la forêt de Compiègne. Cependant il fallut ajouter au personnel de son écurie. On ne pouvait peindre des courses sans jockeys, ni des chasses sans veneurs. Il se vit donc obligé d'introduire dans ses peintures de chevaux cet indispensable élément, le cavalier. Mais tout d'abord, ce ne furent que des habits rouges. Du plus loin qu'on apercevait, à la devanture de Susse ou de Durand Ruel, un écuyer en casaque écarlate, on disait : Voilà un Alfred de Dreux. Ce n'est pas une petite affaire en peinture que de mettre cinq ou six habits rouges dans le même tableau; mais Alfred s'en tirait à merveille. Ici, le rouge était rompu par l'ombre officieuse d'un poteau, là par une branche de hêtre; celui-ci blanchissait au soleil; celui-là s'estompait dans l'éloignement, et la résultante était vive, amusante à l'œil. Par ses tableaux de chasse, de Dreux devint à la mode dans le monde, et aussi dans le demi-monde. Les jolies femmes firent pour lui beaucoup de folies et il fit pour elles beaucoup de tableaux.

Alfred était petit, très-brun et il portait toute sa barbe. Sa figure agréable avait une expression un peu rêveuse qui contrastait avec l'énergique franchise de son talent et le caractère résolu de sa touche. A sa mise très-soignée, on reconnaissait tout de suite en lui un lion, un homme du sport; il était, du reste, inoffensif et doux comme un enfant. Dans le temps de sa vogue, il prit un atelier avec Isabey, rue de Larochefoucauld, n° 5, dans la même maison où étaient Godefroi, Jadin et Eugène Lamy, et, qui le croirait, c'était lui le moins bruyant de tous, lui dont le pinceau fait tant de tapage. Au milieu d'un monde aux mœurs cavalières et au style cavalier, de nouveaux modèles se présentaient, qu'il fallut mettre en scène, ou plutôt mettre en selle, et d'abord les femmes. A vrai dire, il connaissait peu la figure humaine, et il ignorait les formes de *dessous,* c'est-à-dire qu'il ne dessinait, d'un bras que la manche, et d'une jambe que le pantalon. Des femmes, il n'avait étudié que leur élégance extérieure, leurs costumes, leurs spencers et leurs gants. Aussi, ses amazones ressemblent-elles un peu à des mannequins et ses têtes à des gravures de modes.

Un jour vint où l'on vit percer dans le tableau d'Alfred, — car il n'a fait qu'un tableau dans sa vie, — une pointe de sentiment : *Seule au rendez-vous.* La lionne prit des airs amoureux au coin des bois; la fille de marbre feignit de palpiter sous son corsage de velours, tantôt déguisée en châtelaine du moyen-âge, avec sa levrette blanche, tantôt costumée en Andalouse et se dressant sur la selle d'un cheval pour écouter les accords d'une guitare. Mais le grand succès d'Alfred de Dreux, ce fut la *Course au baiser.* Il s'agit de donner et de prendre un baiser au moment où se rencontrent deux chevaux lancés ventre à terre, dans la

précipitation d'un enlèvement. Image vivante de ces amours qui passent comme l'éclair, effleurant la lèvre sans toucher le cœur.

La révolution de Février interrompit pour un moment les succès de la peinture frivole. Alfred de Dreux, à qui son public échappait, résolut d'en aller chercher un en Angleterre. Il y retrouva Eugène Lamy et Gavarni, mais la terre anglaise ne leur fut pas plus hospitalière qu'elle ne l'avait été à Watteau et à Géricault. De son séjour à Londres, Alfred ne retira d'autre avantage que d'étudier des variétés de races, le *gentleman-rider*, le poney d'Écosse, le boule-dogue des écuries et ces magnifiques levriers à longs poils qui rêvent comme des personnes naturelles dans les tableaux de Landseer, ou qui bondissent dans les romantiques paysages de Walter Scott. A son retour en France, il reprit, dans un atelier de la rue Pigale, son existence d'autrefois, et il eut quelques commandes officielles, notamment le portrait équestre du souverain. Ce portrait passe pour avoir été la cause, ou du moins l'occasion de sa mort. A la suite d'une altercation d'honneur qui se serait élevée entre lui et un personnage intermédiaire, Alfred aurait été tué en duel. Ce qui paraît certain, c'est qu'il ne mourut point d'une chute de cheval, comme nous l'avions annoncé par erreur dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il mourut au moment où nous revenions du convoi de Raffet. Celui-là était le Français de notre peinture; Alfred n'en était que le Parisien, et encore le Parisien de ce Paris qui va de la rue Breda à la porte Maillot.

PROSPER MARILHAT

NÉ EN 1811. — MORT EN 1844.

Bien qu'il fût né à Vertaizon près Thiers, en 1811, Marilhat n'aurait jamais été pris pour un enfant de l'Auvergne. Il n'avait rien en lui du tempérament sanguin, des fraîches couleurs et de la vivacité d'un Auvergnat. Il était jaune et maigre; il avait la peau bistrée, l'œil noir et profond. Tout semblait accuser chez lui une origine orientale, et l'Orient, du reste, était la vraie patrie de son âme; aussi lui-même signait-il souvent ses lettres et ses ouvrages : l'*Egyptien Marilhat*.

Le dessin lui fut enseigné au collége de Thiers par un professeur italien, nommé Valentini, qui plus tard fut appelé à Rodez et devint notre maître de dessin. Cet homme avait une étincelle du feu sacré, et il parlait des arts avec un tel enthousiasme que nous lui devons peut-être de les avoir aimés avec passion dès notre enfance.

Envoyé à Paris en 1829, après de bonnes études littéraires, Marilhat fut recommandé au fameux décorateur Ciceri, qui lui donna pour maître Roqueplan. Mais cette première influence ne se fit pas sentir à ses débuts, qui furent ceux d'un classique pur; le sujet, les figures, le choix des sites, l'arrangement traditionnel d'une nature factice, tout dans ses commencements aurait fait croire qu'il avait reçu l'éducation d'un prix de Rome. On voit au musée du Mans un paysage de lui, qui est composé comme une églogue de Virgile. Couronnés de fleurs et vêtus de longues draperies, d'antiques pasteurs et bergères écoutent le dieu Pan, qui joue de la flûte; des arbres aux teintes automnales, des rochers sombres, des cascades, des ruines héroïques, il ne manque rien à ce paysage de ce que veulent dans ce genre les académies. Cependant, comme il travaillait encore chez Roqueplan, une circonstance imprévue décida du sort de Marilhat et de son talent. Un riche Allemand, le baron de Hugel, se préparait à un voyage scientifique en Orient; il cherchait un dessinateur qui pût l'accompagner : Roqueplan proposa Marilhat, qui fut agréé.

L'expédition mit à la voile au mois d'avril 1831, sur le brick le d'*Assas*. Elle parcourut d'abord la Grèce, et Marilhat vit Argos, Corinthe, Mégare, Athènes. De là il écrivit à sa sœur avec une vérité que nous pouvons certifier à notre tour : « La Grèce est un pays d'un caractère superbe, hérissé de rochers arides, mais d'une forme imposante, avec des plaines désertes, mais d'une grandeur et d'une beauté magnifiques,

et couvertes de broussailles, de lauriers-roses tout en fleurs, de myrtes et de thuyas. Les habitants y ont des attitudes et des mines superbes. » Il visita ensuite la Syrie, la Palestine, explorant avec la caravane toute la contrée qui s'étend de Beyrouth à Jérusalem. Inutile de dire que chemin faisant, Marilhat dessinait ce modèle toujours changeant, et qu'il en peignait des études rapides. Ici c'était une végétation brûlée ; là c'étaient des chemins tortueux, taillés dans la craie blanche, ou des terrains éboulés, écorchés, ou bien des bruyères et des chardons ; ensuite des ondulations de collines stériles, et au loin, les grands pics nus du Liban. Quelquefois une belle source jaillissait au milieu d'un pays dénudé, et tout à coup une végétation splendide venait former autour comme une île de verdure où s'entrelaçaient les vignes et les orangers. Puis sur ce vert profond se détachaient le rouge des grenades et les longues grappes de la banane aux feuilles larges et lustrées. L'œil allait enfin se reposer plus loin sur le gris-vert des oliviers placés là pour amortir la magnificence du spectacle.

Un trait à remarquer chez Marilhat, c'est qu'il regardait presque autant aux figures qu'au paysage. Il étudiait non seulement les terrains et le ciel, mais les Bédouins basanés, vêtus de couleurs voyantes, et les chevaux, les ânes, les chameaux, et ces fabriques orientales, aux toits plats, dont les murailles blanches renvoient un soleil aveuglant. Decamps avait peint avant Marilhat ces contrées et ces figures, et il avait imprimé à tout cela un caractère étrange, un style fier, un air de sauvagerie primitive : Marilhat les vit avec des yeux plus doux ; il trouva aux figures une beauté plus vraie peut-être et plus humaine. Il répandit sur ses tableaux une lumière moins accablante. Regardant cette nature par son côté riant et magnifique, il en tempéra la violence ; il en adoucit les couleurs exaltées. Decamps se plaisait à nous communiquer l'impression de l'Arabie pétrée, de l'Arabie déserte : Marilhat devait nous montrer de préférence l'Arabie heureuse. Je dis la *montrer*, car il ne l'invente pas, il y met fort peu du sien, il se borne à la choisir et à la rendre. Sa couleur est étincelante, chaude et soutenue, mais elle n'est ni brûlante ni brûlée comme celle de Decamps. Pour mon compte, dans ce que j'ai vu de l'Orient depuis Corfou jusqu'à Constantinople, j'ai reconnu sans doute qu'il y avait place pour les deux peintres ; mais j'ai rencontré plus souvent des tableaux tout faits de Marilhat. Ses figures notamment m'ont paru plus conformes à la réalité.

Après avoir visité Bethléem et la mer Morte, la caravane avait fait route pour Jaffa, où elle s'était embarquée pour Alexandrie. L'Égypte était pour notre paysagiste une mine toute nouvelle. Ce pays étrange n'était connu en France que par des dessins et des gravures qui avaient surtout reproduit l'architecture et les monuments sculptés. Le paysage proprement dit, l'effet du soleil africain sur cette contrée dont les arbres sont épais et noirs, dont les champs se couvrent dans la saison d'une verdure brillante et se couronnent de palmiers innombrables avec leurs belles grappes rouges et dorées ; l'harmonie des ruines antiques et des édifices modernes, dômes et minarets, avec cette nature extraordinaire, tout cela n'avait pas été rendu avant Marilhat. Et cependant, quand parurent au Salon ses paysages, la *Place d'Esbekieh au Caire*, dont il a fait plus tard une eau-forte, le *Souvenir des bords du Nil*, une *Ville d'Égypte au crépuscule*, ce ne fut point par l'étrangeté que ces tableaux séduisirent. On y remarqua le dessin serré des figures, le goût des belles lignes et des pondérations cachées, la profondeur des ombres, et par dessus tout une harmonie des plus caressantes obtenue avec des tons intenses et des oppositions résolues. Ce qui triomphe dans ces paysages de Marilhat, c'est une poésie qui n'est pas seulement celle de la matière, comme chez Decamps ; sous les teintes dont se colore une nature qui semblerait devoir accaparer et dévorer toute l'attention du spectateur, on sent transpirer mystérieusement un doux idéal, je ne sais quoi de tendre et de clément qui réside dans l'âme du peintre. Tandis que Decamps accuse avec la dernière énergie la nature farouche de l'Orient et son implacable lumière, Marilhat l'humanise et nous la fait aimer. Volontiers nous faisons halte avec ses Syriens en voyage et ses chameaux accroupis, à la porte d'un kan ombragé de figuiers, auprès d'un cours d'eau sur lequel se penchent des bouquets d'arbres, et lorsqu'il nous transporte sur les bords du Nil, à l'heure solennelle du crépuscule, au moment où les troupeaux de buffles repassent le fleuve, nous sommes violemment tentés par le démon de la poésie et le génie des voyages.

Cependant, Marilhat s'était séparé du baron de Hugel, refusant de le suivre dans l'Inde. Resté au Caire, il fit quelques portraits, entre autres celui de Méhémet Ali; et comme il ne recevait pas exactement l'argent que les siens lui envoyaient, il eut à vivre de son talent. Il nous apprend lui-même qu'il peignit quelques décors pour un théâtre bourgeois d'Alexandrie. Bientôt une dyssenterie violente le mit au lit et l'abattit entièrement. Des remèdes plus violents encore le remirent sur pied, mais non sans agir d'une manière funeste sur son système nerveux. Quand il revint en France, au mois de mai 1833, il n'était qu'imparfaitement guéri. Il avait le teint hâlé d'un Arabe; il était pétulant, vif, toujours en mouvement, toujours prêt à discuter sur son art, dût-il, pour animer la conversation, soutenir un paradoxe. Il passa dix ans à travailler sans relâche, tantôt à transformer en tableaux les études amoncelées dans ses portefeuilles, tantôt à peindre avec une vérité rare des sites d'Auvergne ou des coins de forêt à Fontainebleau. Amoureux du grand style tel que l'ont compris Poussin et Claude, il voulut voir l'Italie, qui les avait inspirés. Il ressentit là une grande admiration pour un paysagiste moderne, romain par excellence, M. Aligny, et il en fut influencé; mais cela dura peu. Il revint d'Italie légèrement désenchanté et il en rapporta un tableau qui, le croirait-on? fut refusé par le jury académique de l'Exposition. Il envoya du reste à tous les Salons depuis 1834 jusqu'en 1844, et ses succès balancèrent quelquefois ceux de l'oriental Decamps. Toutefois il eut le chagrin de n'être pas décoré et de n'obtenir à la direction des beaux-arts qu'une commande de 4,000 francs. Le désir de retourner en Égypte lui tenait au cœur. Mais sa santé gravement altérée donnait déjà les plus vives inquiétudes; il était en proie à une sorte d'irritation maladive qui se traduisait en un déluge de paroles incohérentes. En 1846 il avait entièrement perdu la raison.

Un si grand malheur réveilla les sympathies du gouvernement, qui lui alloua une pension de 1,200 francs; mais Marilhat n'avait plus qu'une année à vivre. Il mourut le 12 septembre 1847, à l'âge de trente-six ans, regretté par les classiques pour le beau choix de ses motifs, vanté par les romantiques pour la recherche, l'éclat et la variété de son coloris et pour son amour de la nature, observée et non convenue. Comme Poussin, Marilhat a puisé sa poésie dans la réalité même, il a idéalisé le vrai.

Aucun ouvrage de Marilhat n'existe ni au Musée du Louvre ni au Musée du Luxembourg.

Musée du Mans. — Paysage arcadique.

Musée de Lyon. — *Lisière d'une forêt au bord d'une rivière.*

C'est dans les cabinets d'amateurs que se trouvent aujourd'hui les plus belles œuvres de Marilhat. M. Cottier possède la *Ville d'Egypte au crépuscule;* M. de Janzé, le *Souvenir des bords du Nil;* ce sont deux morceaux excellents.

M. Duchâtel, l'ancien ministre, a deux Marilhat : une *Vue de Jérusalem* et une *Vue du Caire.*

M. F. Petit possède la *Nécropole du Caire*, un des chefs-d'œuvre du maître.

Les *Arabes Syriens en voyage* sont la propriété de M. Gaudin, qui habite la Suisse : le *Café de Syrie* est à Paris, dans la collection de M. Moreau, fils de l'agent de change. M. de Lasalle possède un ravissant tableau du maître, une *Lisière de forêt*, et M. Emile Galichon, un ravissant dessin. Les paysages de Marilhat ont été supérieurement lithographiés par Français, Mouilleron, Eugène Le Roux, Bellel, Nanteuil, J. Laurens, Jules Boilly, Ch. Bour; Berthoud en a gravé un ou deux.

Marilhat a laissé quelques ouvrages au Caire, notamment des portraits, parmi lesquels celui de Mehemet-Ali.

Marilhat a gravé lui-même, en manière d'eau-forte, d'une pointe maigre et inexpérimentée, la *Place d'Esbekich au Caire*, et cette eau-forte, qui est plutôt un dessin transporté sur pierre, a été publiée par le journal le *Musée.*

On peut lire, dans le *Magasin pittoresque* de novembre et décembre 1856, une biographie de Marilhat, qui doit avoir été composée par un ami du peintre ou du moins par un écrivain très-bien informé. Cette biographie nous a servi à écrire la trop courte notice qui précède.

Vente Thévenin, 1851. — *Souvenirs des environs de Beyrouth*, 4,400 fr. — *Vue prise en Auvergne*, 2,400 fr. — *Chameaux à l'abreuvoir*, 5,000 fr. — *Souvenirs d'Orient*, 4,100 fr.

Vente du duc d'Orléans, 1853. — *Mosquée, site de la Basse-Egypte*, 6,600 fr.

Vente Richard W***, 1857. — *Vue prise en Auvergne*, 1,900 fr. — *Caravane dans le désert*, aquarelle, 1,700 fr.

Les principaux ouvrages de Marilhat sont : un *Site d'Auvergne*, exposé en 1831. — Une vue de la *Place d'Esbekich* et du quartier copte au Caire. — Vue de la mosquée *Babel-Wasir.* — *Café à Boulack*, près du Caire. — *Vue de tombeaux arabes*, à Salmié, dans le Delta (appartenant alors à M. Ottoz). Ces tableaux furent exposés au Salon de 1834.

Un *Site d'Auvergne*, environs de Thiers. — *Intérieur d'un village*, environs de Thiers (à lord Seymour). — *Souvenirs de la campagne de Rosette* (Basse-Egypte) (appartenait à M. Etienne Arago). — *Vue du tombeau du sheik Abou-Nedjar*, à Fouah (Basse-Egypte) (à lord Seymour). Ces tableaux furent exposés au Salon de 1835.

Scène pastorale : « La compagnie à table écoutait sans mot dire, et couchée sur le feuillage, prenant très-grand plaisir d'ouïr si bien jouer Philetos. » — *Vue du tombeau du sheik Abou-Mandour*, près Rosette. — *Vue des ruines de Balbeck* (au prince de Joinville). — *Vue du pont du Gard.* — *Les moissons*, souvenir de Provence. — *Vue prise au bord du Gardon* (Gard). Ces tableaux furent exposés au Salon de 1838.

Les *Jardins d'Armide*, les *Baigneuses*, le *Delta*. Ces trois morceaux figurèrent à l'Exposition de 1839.

Vue de la partie sud de la *Nécropole du Caire;* on aperçoit dans le fond la citadelle. — *Ruines d'une mosquée* dans la nécropole au Caire. — *Caravane arrêtée dans les ruines de Balbeck* (Syrie). Tableaux exposés en 1840.

Souvenir des environs de Beyrouth (Syrie). — *Ruines grecques.* Exposés au Salon de 1841

Souvenir des bords du Nil.— *Vue prise en Auvergne*, effet d'orage. — *Souvenir des environs de Thiers*, pendant l'automne. — *Un Village près de Rosette.* — *Arabes syriens en voyage.* — Une *Ville d'Égypte au crépuscule.* — Une *Vue prise à Tripoli*, en Syrie. — *Café sur une route de Syrie.* Salon de 1844.

THÉODORE CHASSERIAU

NÉ VERS 1819 — MORT EN 1856.

On disait au convoi de Théodore Chasseriau : l'école française est frappée au cœur par la mort de ce eune homme, qui emporte une de ses meilleures espérances. On ne disait pas trop. Chasseriau, en effet, avait en lui tous les signes auxquels on reconnaît un maître. Le sentiment de la grandeur lui était naturel; le style était dans son sang. Lorsqu'il entra dans l'école de M. Ingres, il s'y montra tout de suite préparé à ce qu'on lui enseignait. Il devint même un disciple de prédilection, mais en gardant quelque chose de personnel, de riche et de bizarre qui semblait trahir en lui une origine orientale. On eût dit de ce créole né à Panama (Amérique espagnole), que c'était un jeune Persan élevé à Athènes, ou plutôt à Egine. Ses premiers tableaux offraient déjà un mélange imprévu de lignes pures et d'accents quelque peu barbares. « On se souvient, dit Paul de Saint-Victor, de l'étrange beauté de sa *Vénus anadyomène,* cette jeune déesse au profil étrusque qui, debout sur une plage déserte, tordait gravement sa chevelure humide répandue entre ses bras arrondis, comme le ruissellement d'un vase entre ses anses. Ses *Captives troyennes* au bord de la mer avaient l'austère et archaïque énergie d'un chœur d'Eschyle, son *Andromède attachée au rocher par les Néréides,* la solennité d'un mystérieux sacrifice. Cette façon rare et secrète de comprendre l'antiquité révélait déjà une originalité supérieure. »

A un âge où beaucoup d'autres balbutient leur langue, Chasseriau parlait la sienne avec éloquence, avec autorité. Il n'avait pas plus de vingt-cinq ans lorsqu'il fut chargé de peindre, dans l'église Saint-Méry, la chapelle de Sainte-Marie l'Égyptienne. Il y déploya les qualités hautes et mâles d'un artiste fait exprès pour la peinture monumentale. A la finesse florentine que M. Ingres lui avait enseignée, il joignait quelque chose d'énergique et de fier, j'allais dire de féroce, qui le distingua aussitôt entre tous. Il y a dans cette chapelle des figures d'anges qui encensent la sainte et qui ne dépareraient pas les œuvres des plus illustres maîtres... Cependant, les premiers succès de Chasseriau l'enivrèrent. Il entendait reprocher à l'école ingriste le mépris de la couleur, l'absence du soleil et le cerné des contours; il entendait vanter par ses meilleurs amis les splendides décorations d'Eugène Delacroix. Il rêva un jour de réconcilier ces deux extrêmes, M. Delacroix et M. Ingres. Ce fut dans un voyage en Afrique, où l'avait conduit le goût de l'étrangeté, qu'il se passionna tout à coup pour la couleur et pour la lumière. Aussi bien il avait pour amis la plupart des écrivains romantiques, tels que Théophile Gautier, qui lui soufflaient l'audace, lui conseillaient la fièvre, lui recommandaient Rubens, Véronèse, Delacroix et le soleil. Les scènes de la vie africaine, le sabbat des Juifs à Constantine, par exemple, ou les Arabes enlevant leurs morts, se prêtaient aux succès de la couleur. Il y avait à peindre là de belles étoffes, à caresser les détails chatoyants du costume juif, avec ses broderies et ses paillettes, à frapper les reliefs d'une armure damasquinée, à répandre enfin sur les chevaux et les figures, sur les burnous et sur les harnais l'éclatante lumière du ciel d'Afrique. A ne voir que la peinture elle-même, je veux dire l'exécution, ce furent là peut-être ses meilleurs tableaux. La touche en était fière et libre, le nu se retrouvait sous les tons précieux de la draperie, et la science du dessinateur, qui faisait la base de son talent, fort mais inquiet, se dissimulait sous la magnificence du coloriste. Le peintre y montrait encore une autre qualité, une qualité rare, celle de saisir la physionomie des races, d'en démêler

les traits essentiels, d'en dégager les formes typiques. Personne, je crois, n'a poussé plus loin cet art qui appartient aux seuls maîtres. Chez lui on reconnaît tout de suite un Kabyle, un Indien, un Juif, un Égyptien, un Grec, un Gaulois; mais ces races diverses, Chasseriau semble les avoir étudiées sur les exemplaires primitifs, dans les temps anté-historiques, aux rayons du premier soleil qui éclaira la terre barbare. Ce n'est donc pas l'imitation de la nature, c'est plutôt l'intuition qui lui a fait rencontrer ces types si nettement écrits, si fièrement colorés. On peut voir à Saint-Roch, dans la chapelle du Baptême, où il a représenté saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine Candace, et saint François Xavier baptisant les Indiens et les Japonais; on peut voir, dis-je, avec quel art sont saisies et exprimées les nuances qui distinguent le génie européen du génie asiatique, et quelles formes, quelles allures différentes prend la foi d'un néophyte selon le climat qui l'a vu naître, selon le sang qui coule dans ses veines. La compréhension des races, Théodore Chasseriau l'étendait jusqu'aux animaux, mais je parle seulement des animaux qu'on appelle nobles, des animaux de style, tels que le lion, le cheval. Je me souviens du grand *portrait équestre d'Ali-Bamed*, *califat de Constantine,* qu'il exposa au Salon de 1845. Le type des chevaux barbes haut montés, maigres et grêles, mais pleins de tournure et de feu, y était accusé à merveille. Et sur ces chevaux, qui traversaient la toile vivants et fringants, il y avait plaisir à regarder passer ce beau califat et ses écuyers, solidement assis, richement vêtus, conservant leur gravité musulmane et laissant tomber sur le spectateur des regards humides, passionnément tristes, des regards étincelants et endormis.

Dans ses peintures religieuses, Théodore Chasseriau apportait, nous l'avons dit, un sentiment élevé et profond de ce que les Italiens nomment le grand goût, de ce que nous nommons le style. Mais il fut mieux inspiré au commencement de sa carrière, lorsqu'il peignit la chapelle de Sainte-Marie-l'Égyptienne à Saint-Méry, que plus tard, lorsque le génie du *colorisme* s'empara de lui. Appliquées aux données chrétiennes, ses pompeuses colorations en altéraient l'austérité, en diminuaient de beaucoup la grandeur. Les fêtes de la couleur ne sont pas bien placées, ce nous semble, dans la peinture murale des églises, qui doit pl u que tout autre se tranquilliser au profit de l'architecture, s'adresser à l'esprit, parler au cœur, frapper les yeux sans les trop réjouir, sans les éblouir. Elle est bien difficile, d'ailleurs, cette fusion de deux éléments contraires, hostiles presque, le dessin et la couleur (j'entends le dessin dans sa plus haute acception et la couleur dans ses fanfares). A mesure que le dessinateur précise les plans et poursuit les finesses du modelé, par le fait même de sa recherche et de son travail, sa couleur se gâte et se ternit. Pour briller tout à son aise, il faut au coloriste une certaine liberté de contours, un certain droit à la négligence des formes et au sacrifice du vrai. Voilà ce que Chasseriau finit sans doute par comprendre, mais un peu trop tard. Où il tenta avec un succès inespéré la conciliation des deux écoles, ce fut dans le tableau qui passe pour un chef-d'œuvre et qui est au musée du Luxembourg, le *Tepidarium de Pompeia.* Ce sont des groupes de baigneuses antiques qui viennent sécher aux flammes du trépied les dernières gouttes du bain, les unes s'étirant avec volupté, les autres s'habillant avec une grâce nonchalante, celle-ci hautaine et superbe, celle-là fatiguée et lascive, et toutes répétant sans le savoir quelque mouvement de la sculpture grecque avec la souplesse et le charme inexprimable de la nature et de la vie.

Une des dernières œuvres de Chasseriau fut le portrait de Mme Émile de Girardin, qui venait de mourir, et qu'il crayonna de mémoire. Ce dessin, comme du reste ses moindres croquis, portait la griffe du maître. Le peintre y a évoqué l'âme de son modèle. On la voit revivre, en effet, mais d'une vie idéale, d'une vie supérieure à la vie réelle. Il venait d'achever son dessin lorsqu'il fut lui-même surpris par la mort. A peine eut-il le temps de se résigner, et il le fit d'un cœur intrépide, comme un artiste qui avait conservé intacte la religion de son art, comme un homme qui avait toujours été loyal, noblement orgueilleux, dévoué à ses amis, fier envers le monde, et qui jamais n'avait accordé un coup de pinceau à la vie vulgaire, pas plus qu'il n'avait fait une avance humiliante à la renommée ou à la fortune.

Musée du Luxembourg. — Le *Tepidarium de Pompeia.* C'est le tableau dont nous avons parlé.

Dans l'église de Saint-Méry, à Paris, la chapelle de Sainte-Marie-l'Égyptienne.

A Saint-Roch, la chapelle du Baptême; d'un côté, le *Baptême de l'Eunuque;* de l'autre, *Saint François Xavier baptisant au Japon.*

A Saint-Philippe-du-Roule, une *Descente de croix*, peinte sur la muraille de l'hémicycle.

Au palais du Conseil d'État, les peintures murales du grand escalier de la Cour des comptes.

Les autres principaux ouvrages de Chasseriau sont : la *Vénus Anadyomène*, figure unique et entière représentée sur le rivage de la mer. Le peintre l'a lui-même lithographiée chez Bry. — Les *Captives troyennes* au bord de la mer. — *Andromède au rocher*; — le *Sabbat des Juifs à Constantine.* — les *Arabes enlevant leurs morts* après un combat contre les spahis; — *Chefs arabes se provoquant au combat;* — le Portrait équestre d'*Ali Bamed*, califat de Constantine; — la *Défense des Gaules* par Vercingétorix; — *Apollon et Daphné*, composition gravée et lithographiée, qui a été publiée par le journal l'*Artiste.*

Théodore Chasseriau a gravé à l'eau-forte d'une pointe brutale mais remplie de fierté et de sentiment, une suite de scènes tirées d'Othello sous le titre : *Othello, quinze esquisses à l'eau-forte, dessinées et gravées par Théodore Chasseriau*, Paris, 1844. Quelques-unes de ces compositions sont ravissantes, par exemple la *Romance du Saule* où Desdemona ressemble à une statue antique remuée et désolée; celle où l'héroïne dit « Si je meurs, ensevelis-moi dans ces draps. » Et cette autre où elle adresse à Cassio ces paroles : « Reprenez votre gaieté. » La scène tragique de l'étouffement est aussi rendue de la manière la plus saisissante et la plus féroce. Toute la suite d'ailleurs est semée çà et là de beautés étranges, originales.

Le portrait de Mme de Girardin a été gravé par Auguste Blanchard.

JULES ZIÉGLER

NÉ EN 1810 — MORT EN 1856.

Ziégler a eu son moment de succès et d'éclat. Dans un temps où l'on se passionnait pour la peinture, où l'on courait au Salon avec la fièvre, il a eu presque les honneurs de la brillante exposition de 1833, où tous nos maîtres étaient présents; il a fait un tableau fort remarquable : *Giotto dans l'atelier de Cimabué.* Je le vois encore, ce tableau qui fut alors tant vanté, et je le trouve encore digne des éloges qu'on en fit. Le jeune pâtre a quitté son troupeau pour entrer chez le peintre, et en voyant les dessins de Cimabué, ses peintures ébauchées, ses madones, il a un secret pressentiment de son propre génie : telle est la scène. Giotto est un adolescent debout, à moitié nu, et vu de profil dans une attitude abandonnée. Ses formes juvéniles, un peu grêles, la blancheur de sa peau, ses traits fins et ingénus, son œil plein de pensées, annoncent une nature délicate, supérieure par l'intelligence, forte par l'âme. La contemplation des figures de Cimabué, de ces figures rigides et enluminées qui ne sont pour un enfant que des images, semble éveiller en lui tout un monde intérieur. Pendant qu'il regarde absorbé les cahiers du peintre, il est lui-même regardé attentivement par son maître, qui ne veut pas troubler la rêverie du jeune pâtre. L'artiste a rejeté dans l'ombre le personnage de Cimabué et concentré tout l'intérêt sur Giotto. Lui seul en ce moment remplit de sa présence l'atelier de celui qui fut le régénérateur de la peinture en Italie.

L'exécution de ce tableau était singulière : la figure principale, Ziégler l'avait peinte dans le sentiment presque monochrome de M. Ingres, son maître, mais d'un ton plus agréable et plus clair. Voulant faire un tableau de ce qui n'était peut-être dans l'origine qu'une simple étude, il avait ajouté dans le fond la figure sacrifiée de Cimabué et les détails intéressants que comporte un atelier de peintre, et il avait traité ces détails d'une manière généreuse et savoureuse. Il en résultait un désaccord entre la simplicité de la figure principale et la richesse du fond. Cependant ces nuances échappèrent au grand nombre et Ziégler fut fêté par toute la jeune école. On attachait alors, et avec raison, une importance extrême au rendu. Les Flamands et les Hollandais n'avaient pas été plus difficiles. On ne parlait que des adresses de pinceau, de manière onctueuse et ferme, de touche franche, d'empâtement solide. On avait horreur de la peinture plate et mince trop longtemps pardonnée à M. Hersent et à la *queue de David.* Ziégler était justement un des praticiens les plus habiles du temps, et cette qualité le recommandait alors plus que toutes les autres. Je m'empresse d'ajouter toutefois que c'était un esprit étendu et cultivé, un homme capable de s'élever à la philosophie de son art et aux lumières de l'esthétique — il l'a prouvé plus tard. — Sorti de chez M. Ingres,

il avait une palette plus chargée et plus riche, un pinceau robuste, et dans le dessin une science générale, mais non la finesse exquise du maître. Ses succès au Salon et de hautes influences que lui avaient conquises son talent et sa personne, car je l'ai connu beau dans sa jeunesse, lui valurent un magnifique travail, les peintures murales de la Madeleine. Ce travail fut donné d'abord à Paul Delaroche; mais comme il était question de le partager entre Ziégler et lui, il y renonça fièrement, et le travail resta tout entier à son rival.

Il s'agissait de décorer la coupole qui surmonte le chœur et d'y peindre l'histoire et la glorification du christianisme, le tout dans des proportions colossales, puisque la plus petite figure devait avoir trois mètres de hauteur. Après la coupole du Panthéon, si magnifiquement conçue et exécutée par Gros, la coupole de la Madeleine est le plus vaste morceau de peinture que l'école moderne ait produit. Décrire cette composition, ces groupes si variés, si bien contrastés, ces figures innombrables de saints et d'apôtres, puis tous les personnages historiques de l'Orient et de l'Occident qui ont propagé ou servi la religion chrétienne, ce serait la matière d'un demi-volume. On trouvera du reste ces décorations monumentales parfaitement décrites dans les *Beaux-arts en Europe* de M. Théophile Gautier. Qu'il nous suffise de dire ici que personne peut-être de nos jours n'aurait mieux inventé cette vaste ordonnance, ne l'aurait disposée avec plus de convenance et d'ampleur, ne l'aurait peinte avec plus de chaleur, de variété et d'éclat. Il y fallait toute l'intelligence de Ziégler, toute la force de son tempérament et de sa volonté, toutes les ressources de sa pratique savante et mâle, tous ses généreux instincts de peintre. Et combien de difficultés n'eut-il pas à vaincre dans ces raccourcis qui se compliquent encore des courbes trompeuses d'une coupole ! Que de science pour calculer au juste ces déviations de l'optique, pour redresser à l'œil ce que l'architecture fait pencher, pour développer sur la muraille concave ce que la perspective doit rétrécir !

Après l'accomplissement de cette grande œuvre, Ziégler parut se reposer et il laissa chômer la peinture. Sa vue d'ailleurs, horriblement fatiguée, avait été en quelque sorte déformée par les courbes de la voûte où il avait dû peindre toujours renversé. On le vit alors se passionner pour un art qui avait fait la joie de sa première jeunesse, la céramique. Né au village de Soyers dans la Haute-Marne, village bâti sur la glaise et au milieu d'une contrée féconde en argile rouge, il avait rêvé autrefois de se faire potier comme Palissy; mais il avait rencontré chez son père une froide résistance. Heureusement, sa mère ayant encouragé secrètement ses projets, des appareils furent dressés par lui d'après les descriptions de l'*Encyclopédie;* un beau jour une roue de tourneur fut installée dans la maison paternelle, la terre s'éleva en spirale et de fraîches amphores furent déposées sur le sol. Alors un orage éclata. « La réflexion mûrie de mon père, dit Ziégler, se combinant avec une répugnance progressive, il se fit un grand mouvement; et ma création disparut, les tours du potier démontés furent disséminés dans les combles; les lourdes roues si bien équilibrées qui, le matin, tournaient légèrement, prirent à midi la place des hiboux sur les plus hautes charpentes des plus hauts greniers de la maison.... J'en suis encore ému aujourd'hui ![1] »

A l'âge de trente-deux ans, vers 1842, Ziégler avait refait son rêve. Il voulait retrouver les beaux grès allemands dont le secret s'est perdu; il voulait appliquer à la création et au décor des vases son talent de dessinateur, son goût épuré par l'étude des beaux modèles et par des voyages céramiques en Allemagne, en Italie et en Angleterre. Après des efforts prodigieux de patience et de volonté, il parvint à construire des fours, à monter une fabrique importante dont les produits pleins de charme et de nouveauté étonnèrent les Parisiens en leur apprenant que le peintre de la Madeleine était devenu un *ouvrier de terre*. Cette passion de Ziégler nous a valu non-seulement d'admirables dessins, et des modèles remplis d'une élégance sévère et d'une grâce imprévue, mais un précieux livre, les *Études céramiques*. La loi des proportions dans la forme, les principes de l'ornement et ceux qui président à la coloration des reliefs y sont exposés avec lucidité, avec chaleur et par un homme qui avait médité sur les idées de Pythagore, étudié l'esthétique et senti l'eurythmie des Grecs.

[1] *Études céramiques*, Paris, 1850, dans l'Introduction.

Sur la fin de sa vie, Ziégler avait accepté les fonctions de conservateur du musée, à Dijon. C'est là qu'il est mort, le 25 décembre 1856, laissant après lui des peintures monumentales, de beaux vases et un beau livre.

Les principaux ouvrages de Ziégler sont : *Giotto dans l'atelier de Cimabue*, exposé au Salon de 1833 ; — la *Mort de Foscari* et une *Tête de Cardinal* exposés au même Salon.

Daniel dans la fosse aux lions, grand tableau, exposé au Salon de 1838.

La *Rosée*, grande figure, exposée au Salon de 1851.

La *Paix d'Amiens* (Salon de 1853).

Son livre a pour titre : *Etudes céramiques. Recherche des principes du beau dans l'architecture, l'art céramique et la forme en général*. Paris, *Mathieu et Paulin*, 1850.

DOMINIQUE PAPETY

NÉ EN 1815. — MORT EN 1849.

Papety était de Marseille. Il y fut le condisciple de Louis-Gustave Ricard chez un peintre médiocre, mais fort original, nommé Aubert. Cet Aubert, pour le peindre en passant, avait imaginé de refaire une *Transfiguration* en ramenant celle de Raphaël au texte de l'Écriture, qui représente Jésus-Christ vêtu d'une tunique plus éclatante que le soleil. « Cela peut paraître présomptueux, disait-il, que j'ose entreprendre une *Transfiguration* après Raphaël ; mais si ma composition ne vaut pas celle du grand maître, je suis sûr du moins que ma tunique sera plus blanche que la sienne. »

Venu à Paris, Papety concourut à l'École des beaux-arts et y remporta le prix de Rome. Il fut pensionnaire de 1834 à 1841, c'est-à-dire qu'il commença son temps sous la direction de M. Horace Vernet, et le finit sous le pontificat de M. Ingres. Il eut, dès son arrivée, tous les genres de succès. Comme artiste, il étonna ses camarades par la sûreté mathématique de son coup d'œil, par une prodigieuse facilité à s'approprier tous les talents et à comprendre toutes les manières. Comme homme, il fut remarqué pour sa grande taille, la beauté de sa figure et sa douceur. Lui-même il se trouvait beau, et il se fût admiré sans réserve si son nez eût été plus ferme de contour et plus aquilin. Avec une naïveté charmante, il racontait à un de ses amis comment il avait essayé de corriger le caractère de ce nez trop camard, en le soumettant pendant la nuit à une sorte d'appareil orthopédique dont il riait de bon cœur.

Malgré l'imperfection de ce nez, Papety était fait pour ravager le cœur des femmes. La fille du concierge de l'Académie s'était éprise de lui. Or, il arriva de cette fille ce qui était jadis advenu de la fille d'un aubergiste hollandais qui vivait à Venise avec le peintre Jean de Calcar. De même que l'aubergiste de Dordrecht avait fait de sa maison un coupe-gorge où faillit périr Martin Heemskerke (nous l'avons raconté dans l'Histoire des peintres hollandais), de même le concierge de l'Académie de France avait fait de la villa Médicis un lieu de recel pour les vols commis par une bande de brigands à laquelle il était affilié. Ce brave homme ayant été arrêté, sa fille prit la fuite avec l'argent que lui donna Papety, qui déjà en gagnait beaucoup, car il vendait cher ses dessins. Le peintre amoureux la rejoignit à Florence, et il l'aurait suivie au bout du monde si une scène de coups de couteau ne l'en avait séparé.

Esprit ouvert à toutes les impressions, nature ingénue, facile et docile, Papety s'éprenait à l'instant d'une idée nouvelle, pourvu qu'elle eût un caractère généreux. C'est ainsi qu'il fut enrôlé dans la phalange des Fouriéristes, qui espérait avoir en lui son peintre en quelque sorte officiel. Inspiré par les utopies de l'école, Papety peignit *le Rêve du bonheur*, grand tableau qui fut loin de répondre à l'idée que l'on avait conçue du jeune peintre. En présence de la nature, il était fort ; il dessinait le modèle avec une aisance et une sûreté admirables. Son coup d'œil était aussi juste que l'objectif du photographe. Malheureusement, il n'excellait qu'aux morceaux ; il crayonnait à merveille une figure isolée, un groupe, un motif quelconque, et il en faisait très-facilement une superbe aquarelle ; mais dès qu'il s'agissait d'une grande machine, il n'y suffisait plus. Ce qui manquait à son esprit, c'était, pour ainsi parler, la philosophie pittoresque ; je veux dire cette

haute sagacité qui choisit, qui épure le vrai, qui saisit les rapports et les coordonne, qui fond les morceaux dans l'ensemble et soumet les parties les plus diverses à une forte unité. *Le Rêve du bonheur*, envoi de cinquième année, représentait le futur Eden des Fouriéristes. On y voyait des femmes nonchalamment couchées parmi les fleurs dans les jardins du phalanstère, pêle-mêle avec les jeunes hommes, les enfants et les vieillards. L'amour, la poésie, la musique, un doux nonchaloir, une douce ivresse, telles sont les images que le peintre avait accumulées dans ce tableau, qui devait figurer le Décaméron de l'avenir. Mais hélas! loin d'être idéalisée, comme on s'y attendait, la nature était vue ici par son côté le plus vulgaire. Les amoureux avaient l'air de ces figures de cire qu'exposent les parfumeurs; les vieillards à barbe rappelaient les divinités de l'Opéra, telles qu'on les voit dans l'intérieur des coulisses; et le tableau tout entier était une lourde erreur en fait de style. La cabale des phalanstériens fut impuissante à imposer un succès qu'elle avait espéré, qu'elle avait voulu. Les amis du jeune pensionnaire durent se résigner à attendre une inspiration meilleure.

Sous la discipline de M. Ingres, Papety avait peint à Rome un *Ganymède*, étude sérieuse qui trahissait son origine *ingriste*. A Paris, le jeune peintre fut séduit par le sentimentalisme philosophique d'Ary Scheffer, qui était alors à l'apogée de sa réputation. Ce fut dans l'esprit de Scheffer qu'il peignit *la Vierge consolatrice*, qui est la plus heureuse de ses compositions, un tableau d'une poésie plutôt humaine que religieuse, et toute moderne. Mais au lieu de s'en tenir à une couleur terreuse, à une exécution discrète jusqu'à la pauvreté, jusqu'à l'insuffisance, Papety, en pleine possession de sa palette, avait exprimé sa pensée d'un pinceau généreux et ferme, et l'avait enveloppée dans une harmonie puissante. Vint ensuite une autre influence, celle de Paul Chenavard; mais celle-là fut subie de grand cœur et comme en vertu d'une harmonie préétablie. Toutes les qualités qui manquaient à Papety, Chenavard les possédait; et, d'un autre côté, Papety avait pour deux la prestesse de l'exécution, une main rompue à toutes les dextérités de la pratique. L'un était un profond compositeur, l'autre un étonnant virtuose. D'amis qu'il étaient, ils devinrent collaborateurs, et leur association commença en 1848, à l'occasion des peintures murales que Chenavard devait exécuter au Panthéon et qui lui furent commandées par la Direction des beaux-arts dès les premiers jours de la révolution de Février. Le peintre chargé de cette immense décoration voulait écrire avec le pinceau une sorte de discours sur l'histoire universelle, mais au point de vue des idées modernes. Aux vastes peintures dont le temple allait se couvrir, il fallait naturellement préluder par des cartons, et ces cartons n'avaient pas moins de six mètres de haut. Chenavard les composa tous, et, avec l'aide de Papety, il en exécuta un certain nombre. Tout le monde put les voir à l'Exposition universelle de 1855, où ils furent plus admirés, et à juste titre, que ceux des Kaulbach et des Cornelius. A cette époque, Papety était mort. Il était mort à Marseille, tout jeune encore, en 1849. Chenavard avait perdu un collaborateur bien difficile à remplacer, et notre école perdait un artiste sur lequel on avait fondé de grandes espérances, trop grandes peut-être.

A la mort de Papety, ses tableaux, ses études, ses superbes aquarelles, ses savants croquis se vendirent fort cher. L'exposition qui en fut faite, la veille de la vente, à l'hôtel Drouot, avait attiré tous les amateurs. Jamais son talent partiel, son talent d'atelier ne s'était montré au public sous des aspects plus brillants et plus divers. On y voyait non-seulement des costumes italiens, tels que brigands, pèlerins, abbés, Frascatanes, mendiantes, mais des figures orientales, des paysages pris en Grèce, en Syrie, en Palestine : car Papety avait voyagé dans ces contrées, et il en avait rapporté d'innombrables études, éclairées et colorées d'un éclatant soleil.

Les principaux ouvrages de Papety sont :

Musée de Compiègne. — Le *Rêve du bonheur*, grande composition très-mal gravée en manière noire par Jazet.

Une *Odalisque couchée*, grandeur naturelle, qui appartenait à M. Richard Wallace.

La *Vierge consolatrice*, bon tableau qui est au Musée de Marseille.

Il n'existe aucun ouvrage de Papety au Musée du Luxembourg.

Vente Richard W*** (Wallace), 1857. — L'*Odalisque couchée*, 2,000 fr. Beaucoup d'amateurs exprimèrent à la vente le vif regret de ne pouvoir acheter cette belle étude, à cause de ses trop grandes dimensions.

Jeune Italienne faisant un bouquet de fleurs, aquarelle, 365 fr.

Vue du Saint-Sépulcre, aquarelle, 900 fr.

LÉON BÉNOUVILLE

NÉ EN 1821. — MORT EN 1859.

On a beau dire que l'école de Rome ne produit rien, ne sert à rien, il est incontestable que l'art sérieux nous vient encore de là; et qu'en dehors des groupes de pensionnaires que l'Académie nous envoie chaque année, il ne se fait guère en France que de la peinture de genre, ou de la peinture anecdotique, ou du paysage, ou de la nature morte.

Léon Bénouville, né à Paris en 1821, mort en 1859, n'a vécu que trente-huit ans, et il *n'a travaillé de son art,* comme on disait jadis, que pendant quatorze ans, dont cinq se sont écoulés à l'école. Lui et son frère Achille, qui est un paysagiste fort distingué, avaient remporté le prix de Rome la même année, en 1845, au sortir de l'atelier Picot. De la villa Médicis, Léon Bénouville fit quelques envois remarquables, notamment les *Martyrs dans le Cirque,* une petite composition dessinée et lavée qu'il se proposait de peindre en grand. L'effet de ce dessin était puissant; il ouvrait à l'esprit comme aux yeux une perspective profonde. L'artiste avec restitué, comme aurait pu le faire un architecte archéologue, l'immense amphithéâtre romain avec ses gradins circulaires montant jusqu'aux arcades supérieures, par où on aperçoit çà et là le bleu du ciel, le tout baigné dans l'ombre transparente que projette le *velarium* étendu sur la foule et retenu par des anneaux de bronze scellés dans l'attique du couronnement. Près de l'arène sont placés les chevaliers, les sénateurs et les grandes dames romaines qui, à bout de voluptés, viennent respirer l'odeur du sang pour surexciter un peu leurs nerfs et rompre un instant leur long ennui. Sous la voûte sombre du vomitoire apparaît la phalange des chrétiens qui vont être livrés aux bêtes et qui, déjà rudoyés, outragés, s'avancent pourtant calmes et fiers, levant les yeux au ciel et promenant un regard serein sur la plèbe qui crie et qui hurle, tandis que les bêtes du cirque mugissent dans leurs loges en sentant la chair humaine. Achevé par l'imagination du spectateur, le dessin de Bénouville, dans son harmonie pâle, promettait un superbe tableau. La composition, assise sur de grandes lignes, se divisait, se pondérait en groupes bien distribués et bien liés; les têtes étaient choisies et la laideur même y avait du style. Mais l'exécution en grand ne répondit pas complétement à la première pensée; la scène, agrandie, parut un peu vide; la peinture fut jugée inconsistante et faible. Cependant, à l'Exposition universelle de 1855, les *Martyrs dans le Cirque* furent d'autant plus remarqués qu'à l'exception de la chapelle réservée à M. Ingres, la vraie peinture de style y était rare.

Deux ans auparavant, un ouvrage de Léon Bénouville avait fait au Salon une sensation des plus vives : c'était la *Mort de saint François d'Assise,* que l'on peut voir aujourd'hui au musée du Luxembourg. Le sentiment chrétien n'a été nulle part plus profondément exprimé de nos jours, même dans les peintures murales d'Hippolyte Flandrin. Transporté sur une civière par des moines de son ordre, le saint aperçoit la ville d'Assise, qui forme le lointain du tableau, et, au moment d'expirer, il la bénit de sa main percée de stigmates, en lui jetant un regard noyé dans l'extase de l'heure suprême. En cet instant solennel, le convoi s'est arrêté, les moines ont posé à terre la civière du mourant; les uns prient, les autres écoutent, les autres pensent ou plutôt songent à la mort. La peinture est sobre, les lignes sont tranquilles, les tons austères, et le tableau tout entier fait silence. On y entend à peine le dernier soupir du confesseur.

La *Mort de saint François d'Assise* est le chef-d'œuvre de Bénouville. Ce qu'il y avait de mince dans sa manière et d'un peu sec dans ses contours, ce qu'il y avait de sourd dans sa couleur et de lourd dans sa lumière, se changeait ici en qualités esthétiques. Le pieux sujet qui lui avait si bien réussi, et qui allait si bien à son âme chrétienne et tendre, il l'a continué dans un autre tableau : *Sainte Claire recevant le corps de saint François*, composition moins heureuse peut-être, mais empreinte au même degré de l'onction religieuse. On l'a dit, le talent de Bénouville était fait de conscience et de travail. Cependant, lorsqu'une émotion intime

le dominait, lorsque son cœur était engagé dans son œuvre, il était capable des plus nobles inspirations. C'est ainsi que par une réminiscence d'ailleurs très-permise, il rappela la fameuse *Charité* d'André del Sarte dans l'admirable portrait qu'il fit de sa femme et de ses deux filles jumelles, dont l'une était déjà morte à la fleur de l'âge. Une mélancolie pénétrante est répandue sur ce tableau de famille, et le vague pressentiment d'une douleur maternelle donne à la principale figure une expression de beauté morale plus belle encore que la beauté.

Ce fut le chagrin d'avoir perdu une de ses filles qui abrégea les jours de Bénouville. Il était d'ailleurs naturellement triste, et son visage disgracié avait été un supplice pour son âme éprise du beau. Il mourut en février 1859, comme il venait d'achever une *Jeanne Darc* qu'il avait représentée, non plus en héroïne guerrière, mais en simple pastoure, au moment où, voyant fumer l'incendie dans les campagnes lorraines, elle prête l'oreille à ces voix mystérieuses qu'elle seule entendit et qui sauvèrent la France. Les fantômes qui parlaient à Jeanne de se dévouer et de mourir, le peintre eut la malheureuse idée de leur donner un corps et de les peindre dans l'air environnant, au lieu de les faire seulement deviner dans les regards de la jeune fille, qu'il sut éclairer d'une lueur sublime.

Le Musée du Louvre ne renferme aucune peinture de Léon Bénouville.

Musée du Luxembourg. — La *Mort de saint François d'Assise*, exposée au Salon de 1853, lithographiée.

Ses principaux ouvrages sont : les *Martyrs dans le Cirque* dont nous avons parlé plus haut; — le *Prophète Juda tué par un lion* (ce tableau semble fait, par sa dimension, pour servir de pendant au *Saint François d'Assise*) ; — *Poussin au bord du Tibre* trouvant le sujet de *Moïse sauvé;* c'est une heureuse composition et bien poussinesque; elle est gravée ; — *Raphaël apercevant la Fornarina;* — les *Deux Pigeons*, sujet tiré de la fable de La Fontaine, gravé par A. F. Girard; — *Sainte Claire recevant le corps de saint François ;* — *Jeanne Darc*, exposé après la mort de l'artiste au Salon de 1859, gravé sur bois dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Léon Bénouville a travaillé à Saint-Germain-en-Laye avec Amaury Duval; il a été chargé de peintures décoratives pour l'Hôtel-de-Ville et pour l'hôtel de M. Paulet.

Vente Léon Bénouville. — La *Vision de sainte Catherine*, ébauche en grisaille, 365 fr.; — une répétition de *Raphaël apercevant la Fornarina*, 1,000 fr.; — une répétition des *Deux Pigeons*, 400 fr., — une petite copie de la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, 340 fr.

Les dessins furent vendus relativement beaucoup plus cher que les peintures :

Raphaël apercevant la Fornarina, aquarelle, 480 fr., — la *Mort du prophète de Juda*, très-beau pastel, 190 fr.; — la *Vision de Jeanne Darc*, première pensée au fusain, 200 fr.; — un deuxième dessin plus avancé, mais inférieur, 600 fr.; — un projet de décoration pour la chapelle de Saint-François d'Assise, 500 fr.; — une charmante étude d'une *Femme d'Alvito*, aquarelle, 34 fr.; — *Sacrifice aux dieux pendant une peste*, 46 fr.; — une étude pour le tableau des *Deux Pigeons*, 220 fr.

« On voyait à cette vente, dit M. Burty (*Gazette des Beaux-Arts*), d'innombrables études et cartons pour l'église Saint-Germain-en-Laye, où Bénouville a travaillé avec Amaury Duval, des paysages du plus haut style et d'un sentiment exquis, des vues de Pompéï; des coins de marais dans la la campagne de Rome, le fond du couvent d'Assise; le Colisée; des études d'après le *Saint Symphorien* de M. Ingres, d'après la Farnésine de Raphaël, d'après Giotto; des fiancées d'Arpino et une mariée d'Alvito avec leurs jupes écarlates. Que sais-je encore? Des croquis au crayon noir et à la mine de plomb, des académies à la sanguine, des draperies, des calques rehaussés d'encre de Chine, des études de mains et de pieds d'après nature, des figures isolées pour de grandes compositions et des cartons pour les décorations peintes à l'Hôtel-de-Ville de Paris, dans la salle du Trône, et dans l'hôtel de M. Paulet »; la vente produisit 20,000 fr. environ.

POST-SCRIPTUM

RAFFET

NÉ EN 1804. — MORT EN 1860.

Les femmes mettent, dit-on, dans le *post-scriptum* de leurs lettres, leur pensée la plus intime et la plus chère. A ce point de vue, que ce soit un honneur pour Raffet d'être l'objet d'un *post-scriptum* dans notre *Histoire des Peintres français*. Ce n'est pas par suite d'une distraction, qui serait impardonnable, que Raffet ne figure pas ici à son rang chronologique : c'est uniquement à cause d'une indécision qui n'est guère plus pardonnable, sur la question de savoir si nous devions lui consacrer une biographie en règle ou

une simple notice. Une biographie? Mais d'autres ont écrit des volumes sur Raffet, et ils ont épuisé la matière. Une notice? Mais c'était bien peu pour un homme qui a tenu pendant trente ans une si grande place dans l'art de son pays, et s'y est fait un nom si retentissant, si populaire. Il est vrai qu'il ne fut pas, à proprement parler, un peintre, et que son œuvre se compose presque tout entier de dessins, de lithographies, d'eaux-fortes, d'aquarelles, de vignettes; et c'est pour cela que nous avions pensé à le ranger dans un petit livre à part, que nous écrirons quelque jour, si Dieu nous prête vie, et qui comprendra les grands maîtres de la vignette, les dessinateurs tels que Moreau le jeune, Eisen, Gravelot, Marillier, Choffard et les autres. Mais pourtant ne pas introduire Raffet dans l'*Histoire des Peintres* après y avoir mis Callot et Charlet, Callot qui n'a jamais fait de peinture, et Charlet qui en a fait si peu!... c'eût été une anomalie, un scandale de nature à nous brouiller pour toujours avec nos amis les amateurs et nos amis les artistes. Voilà comment nos irrésolutions nous ont conduit dans l'impasse où nous sommes, et comment, pour tout concilier, nous emploierons les pages qui nous restent à tracer un crayon de Raffet et de son œuvre. Pour cette besogne, les matériaux abondent, et leur abondance devient un embarras. M. Paul Mantz, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* a écrit sur Raffet trente pages excellentes, pleines de chaleur, de sentiment et de l'esprit qu'il fallait; M. Auguste Bry a composé toute une brochure sur la vie d'un artiste qui avait été son ami, et avec lequel il avait eu des relations constantes, lui ayant fourni ses pierres lithographiques; M. Giacomelli, dont la sympathie pour Raffet est un véritable culte, a publié un superbe volume sur un homme qu'il trouve digne d'une admiration sans réserve et sans mesure, et ce volume, orné d'un vivant portrait du maître par Bracquemond et enrichi de trois planches gravées par Raffet, est une description passionnée de son œuvre, c'est-à-dire de ses onze eaux-fortes, de ses lithographies au nombre de sept cent quatre-vingt-deux, de soixante-douze *fac simile* d'après ses compositions, de cent soixante-quatre bois et de quatre cents vignettes. Quant à la biographie, elle a été faite par M. Auguste Bry avec tant de soin, et à l'aide de renseignements si précis et en même temps si précieux, que nous n'avons ici qu'à l'abréger, ce qui est déjà très-long et très-difficile.

Auguste-Marie Raffet, né en 1804 à Paris, rue de Jouy, n° 18, était le fils de Claude-Marie Raffet, ancien hussard, et le neveu de Nicolas Raffet, général de brigade, qui commandait en chef la garde nationale parisienne dans les fameuses journées de prairial, et qui rendit de grands services à la Convention. Auguste-Marie était donc à la fois un enfant de Paris et un enfant de la balle; il ne faut pas s'étonner qu'il soit, pour ainsi dire, venu au monde avec des goûts militaires. « Tantôt grenadier de la vieille garde, dit M. Bry, tantôt lancier polonais, selon que le manche à balai faisait l'office du fusil ou de la lance, Raffet réunissait dans sa cour, rue Saint-Antoine, 86, les troupiers de son voisinage, tous guerriers de huit à dix ans, et les partageait en deux camps. L'ennemi prenait ses positions au coin des rues Saint-Antoine et Culture-Sainte-Catherine, tandis que l'armée française, dont il prenait toujours le commandement, établissait ses avant-postes auprès de la fontaine de Birague, et gardait sa réserve au bas des marches de l'église Saint-Paul; alors, à un signal donné, les deux armées s'ébranlaient aux cris de leurs chefs; mais souvent, au moment où le combat semblait le plus acharné, un sauve-qui-peut retentissait sur toute la ligne : c'était l'apparition du suisse ou du bedeau, qui, une canne à la main, mettait les combattants en fuite... Hélas! tous ces jeux, tous ces plaisirs de l'enfance allaient bientôt cesser. Un jour, le père de Raffet fut trouvé mort assassiné dans le bois de Boulogne; son meurtrier l'avait dépouillé d'une petite somme d'argent qu'il portait sur lui... » Notre artiste avait alors neuf ans; le voilà donc, en si bas âge, orphelin, sans appui, sans fortune, car son oncle le général était mort pauvre en 1803, et son père, d'abord petit commerçant rue des Orties, ensuite modeste employé de la poste aux lettres, n'avait pu lui léguer ni des amitiés bien brillantes, ni de bien puissants protecteurs; mais Raffet avait une mère courageuse, énergique, et lui-même, doué d'une âme forte, se sentit, tout enfant qu'il était, trempé par le malheur : il se promit de travailler à outrance pour soutenir sa mère.

On le croira sans peine, pour peu qu'on ait le jugement exercé en matière d'art, Raffet n'annonça dans

sa jeunesse aucun génie. Il griffonnait beaucoup de soldats à l'institution Balette, mais sans talent; il paraissait avoir une vocation irrésistible pour le dessin, mais sans la moindre facilité. Ce qui était remarquable en lui, c'était une volonté de fer, et on peut lui appliquer le mot de Buffon : son génie fut le travail. Toutefois, lorsqu'il n'avait encore que treize ou quatorze ans, ses gribouillages attirèrent l'attention d'un brave homme, quelque peu artiste, M. Richer, qui, croyant démêler dans les essais de l'enfant un avenir de peintre, en écrivit chaudement à M. Mérimée (père de Prosper Mérimée), lequel ne donna aucune suite à la lettre de M. Richer. Entré chez M. Cabanel comme apprenti *peintre doreur et décorateur sur porcelaine*, le jeune Raffet arriva bientôt, à force de vouloir et d'application, à gagner 6 francs par jour en travaillant pour le compte de M. Riban, premier peintre de l'atelier Cabanel; mais le matin à six heures, avant que sa journée ne commençât, il dessinait d'après le modèle vivant, à l'Académie de Suisse, et, sa journée finie, il allait encore dessiner le soir chez d'Assas-Pitou, qui tenait une autre école rue du Faubourg-Saint-Martin. Trois élèves de Charlet, Théodore Leblanc, de Rudder et Juhel, venaient aussi étudier chez Suisse. Raffet, qui s'était lié avec eux, leur dit un jour : « Que vous êtes heureux, vous autres, d'être admis dans l'atelier de Charlet, et que je voudrais être à votre place ! » Ce fut de Rudder qui se chargea de conduire le jeune aspirant rue Taranne, n° 12, où demeurait Charlet. Arrivé sur le palier, Raffet ne respirait plus; il demanda le temps de se remettre : la seule idée de se trouver en présence de Charlet le troublait au fond de l'âme... Sentir fortement, profondément, avoir la puissance d'admirer, être ému, c'est là le privilége des poëtes et des écrivains : c'est aussi le secret des peintres.

Le nom de Charlet était alors entouré d'une auréole. Par la lithographie, qui venait d'être inventée, lui Charlet, Géricault et Horace Vernet s'étaient emparés de l'esprit public; ils étaient devenus les journalistes de l'art. Confondant, par la plus étrange des illusions, le chauvinisme avec la liberté, ils faisaient de l'opposition et croyaient faire du libéralisme en célébrant les grognards de l'Empire. Horace les rendait intéressants en leur donnant les allures de l'esprit; Géricault les représentait fiers, attristés, héroïques; Charlet leur imprimait le caractère d'une bonté naturelle et pénétrante, ou leur prêtait des accents d'une familiarité sublime. Chaque jour aux vitres des marchands d'estampes et même aux devantures des petits commerçants, on voyait apparaître quelque lithographie nouvelle qui appelait et groupait une émeute d'admirateurs, et chacun s'en allait répétant par les rues ces légendes qui continuaient dans l'esprit l'effet produit sur les yeux, celles de Charlet surtout, qui excellait à rédiger l'éloquence de ses figures.

Plus qu'un autre, Raffet fut touché par ces images patriotiques, lui, le neveu d'un général de la Révolution et le fils d'un hussard. Dans son cœur s'éveilla une ambition qui allait décider de sa vie entière : celle de composer à son tour des lithographies. Mais l'art de dessiner sur pierre était encore nouveau et fort peu répandu : Charlet, qui enseignait gratuitement le dessin, ne se croyait pas obligé de montrer à ses élèves les procédés de la lithographie, et il travaillait seul dans un petit atelier séparé. Que faire? De Rudder connaissait un peu le maniement du crayon lithographique ; il en donna les premières notions à Raffet. Celui-ci, impatient d'essayer ses forces, achète une pierre, l'emporte comme un trésor dans sa chambre, et y dessine naturellement une scène militaire, l'attaque d'un village. C'était son début ; il fut assez heureux, et comme un bonheur n'arrive jamais seul, un jeune éditeur vint à point, un nommé Frérot, qui paya la pierre 20 francs.

Tels furent les commencements de cette carrière où le jeune lithographe devait surpasser Horace Vernet, égaler Charlet, et creuser un sillon nouveau, se créer un nom illustre, une place à part. Mais comment le suivre dans cette carrière qu'il mit trente ans à fournir? Comment décrire ses compositions, qui dépassent le chiffre de quinze cents et qui toutes portent les traces de la dévotion à l'art? La lithographie était considérée comme le feuilleton de la peinture, et l'on pouvait s'attendre d'y rencontrer seulement une improvisation spirituelle, une indication rapide de la pensée et d'autant plus vive qu'elle ne doit durer qu'un jour. Tout au contraire, les lithographies de Raffet sont travaillées avec un sentiment profond, avec un soin religieux. Ce feuilleton léger, il a voulu l'écrire comme on écrit un livre qui restera. La facilité, nous l'avons dit, n'était pas le caractère de son talent : ce fut justement ce qui, en lui imposant un labeur opiniâtre, le

force de pénétrer plus avant que les autres dans les secrets de la nature, dans le fin fond de son sujet. Les peintres qui, pour saisir la physionomie du modèle, n'ont besoin que d'une attention superficielle, d'un simple coup d'œil, sont condamnés par leur facilité même à ne voir que des surfaces et à s'en tenir à cette vraisemblance banale qui satisfait le gros du public; mais ceux qui ne peuvent comprendre la nature sans la regarder longtemps, ceux qui mûrissent leurs observations et prolongent leurs études, ceux-là sont largement récompensés de leur peine, ou plutôt de leurs efforts, car la peine ici est un plaisir, et quelquefois ils arrivent au style par une autre voie. D'une manière générale, le style, c'est l'art d'envisager les choses par leur grand côté, qui est le plus simple, et de les idéaliser ainsi, en supprimant les détails insignifiants ou accidentels pour s'attacher aux traits significatifs et permanents. Il résulte de cette définition que l'idéal n'est rien autre que l'essence, c'est-à-dire la mise en relief des qualités *essentielles* de la nature à leur plus haute puissance. Eh bien! Raffet a eu le privilége de s'élever au style par un chemin qui n'est pas celui de tout le monde, qui n'est pas celui que les maîtres ont enseigné dans les grandes écoles. Il a trouvé l'essence de son modèle en creusant jusqu'au tuf, sans négliger le détail, mais en l'attaquant de façon à lui donner une importance caractéristique. Il a fait en France, pour le soldat français, ce que Léopold Robert et Schnetz ont fait à Rome et à Naples pour les pâtres et les moissonneurs italiens. Le style a été dans son œuvre l'aspect le plus intime et le plus profondément scruté du soldat, la pénétration de l'âme à travers les réalités de l'uniforme.

Quand je dis l'âme, ce n'est pas l'âme de tel ou tel officier en évidence dans le tableau, de tel ou tel troupier qui frappe ou meurt sur le premier plan... non, c'est l'âme de toute l'armée. Là, ce me semble, est la gloire de Raffet. D'autres ont observé à merveille la tournure du soldat français, sa pantomime, ses allures, et les plis que l'habitude a dessinés dans son vêtement. Raffet est le premier, je crois, qui ait représenté l'esprit des camps et le génie de nos batailles. Ce n'est pas au bivouac ou à la maraude qu'il a le mieux vu son fantassin, c'est au beau milieu de l'action, en plein feu. Dans ses petites lithographies dont il a élargi le cadre et creusé la profondeur, on entend passer les colonnes qui se ruent au pas de course. Elles se dessinent comme des rubans onduleux sur les mamelons ou dans la plaine. Çà et là elles sont trouées par le boulet; mais le courage rétablit l'ordre mouvant que le canon a troublé. Les rangs, pour marcher à la mort, franchissent les mourants et les cadavres. Chose remarquable, le peintre a conservé à la fois l'individualité du soldat et la personnalité du régiment. Chacun est là pour soi et pour tous. Chacun a la notion du péril et s'y comporte avec fermeté, sans s'étourdir et sans ivresse. De ces tableaux simplement héroïques, se dégage la vraie poésie de la guerre, une poésie qui donne le frisson à la pensée.

Je ne sais quel est maintenant l'esprit de nos armées; mais il me paraît qu'il a beaucoup changé et que notre infanterie surtout n'a plus le même caractère que celle de la République et de l'Empire. Lorsqu'il a représenté les grenadiers de Sambre-et-Meuse, les bataillons de Hoche et de Pichegru, Raffet n'a été qu'un très-habile imitateur de son maître. A l'exemple de Charlet, il leur a prêté une bravoure railleuse, un accent d'humeur gauloise qui d'un peu plus toucherait à la caricature. « *Il est défendu de fumer, mais il est permis de s'asseoir,* » dit un sergent de la République à ses soldats qui sont embusqués dans un ravin et qui ont de l'eau jusqu'à mi-jambe. Ici Raffet n'obéit pas précisément à sa nature, il représente ce qu'il n'a jamais vu; il traduit de seconde main le récit des vieux camarades de son père ou de son oncle, et, entraîné par la tradition, par l'anecdote, il mêle à ses dessins un élément goguenard et il tempère ainsi le sublime par l'ironie. « *Le représentant a dit: Avec du fer et du pain, on peut aller jusqu'en Chine; il n'a pas parlé de chaussures.* » « Les pieds de ces braves gens, dit M. Giacomelli, sont entortillés de paille et leurs habits sont en lambeaux; au fond à gauche, devant le drapeau d'un régiment d'infanterie en bataille, un représentant à cheval, celui-là même, sans doute, qui sait si bien remonter le moral de ses troupes. »

Quelle que soit l'énergique beauté de ces lithographies, — on pourrait presque dire de ces tableaux, tant elles sont colorées et comme peintes d'un crayon nourri, ferme et généreux; — quelle que soit, dis-je, l'énergique beauté de ces morceaux, ce n'est pas encore là, ce me semble, que se montre la véritable originalité de Raffet. Son sentiment personnel se dégage d'une façon plus nette lorsqu'il représente les

troupes qu'il a vues, celles dont il a suivi la marche et partagé le pain de munition. Il me souvient, en effet, qu'il me raconta un jour, avec toute l'émotion d'un témoin oculaire, le siége d'Anvers, auquel il avait assisté, et comment un de ses camarades, dessinateur comme lui, avait été au moment d'être fusillé par quelques-uns des nôtres qui le prenaient pour un espion. Mêlé aux soldats qui firent, sous Louis-Philippe, les campagnes de Belgique et celles de l'Algérie, Raffet avait fini par se pénétrer complétement de leur esprit. L'humeur républicaine qui animait ses premières compositions avait presque disparu. Il était devenu l'artiste en titre de l'armée d'alors; il dessinait la guerre comme la voulaient et la faisaient Bugeaud, Lamoricière et Changarnier. Une sorte d'héroïsme mêlé de simplicité et de naturel, une bravoure sans exaltation, mais sans plaisanterie : tel est le caractère de cette nouvelle armée qu'il excelle à peindre. Le *satané farceur* de Charlet a suspendu ses bons tours; le Jean-Jean a cessé d'être comique et le loustic fait silence; la parole est au canon. Et ce sentiment calme du péril, ce côté sérieux du soldat moderne, on le retrouve chez Raffet jusque dans les lithographies où il a dessiné le troupier au repos, avant ou après la bataille. *Prêts à partir pour la ville éternelle*, telle est la légende d'une de ses plus belles œuvres : on y voit seulement l'angle d'une compagnie de grenadiers qui attendent l'arme au pied le signal du départ. Ce sont trois ou quatre hommes qu'on dirait de bronze, qui personnifient cette fois l'armée entière. Ils portent le sac tente-abri, le pantalon dans la guêtre et un petit gobelet agrafé, avec lequel ils boiront dans le désert romain s'ils y rencontrent un filet d'eau. Sous ces capotes serrées par le ceinturon battent des âmes simples qui, pour la plupart, n'ont pas la conscience de leur grandeur.

La première fois que je vis Raffet (chez notre ami Furne, l'éditeur), je fus surpris qu'un tel homme eût fait la *Revue nocturne* et le *Réveil*. Il me parut qu'il y avait peu de rapport entre la physionomie de l'artiste et la poésie fantastique de ces petits dessins, si grands d'effet, si pleins de rêverie et d'une rêverie immense. Des traits énergiques aux plis profonds, aux rides sèches, un regard perçant, légèrement tourné à la raillerie, le vouloir, la patience, l'âpreté à la besogne, le goût du réel et du positif, voilà ce que je voyais clairement dans son physique, ce que je croyais voir dans son moral, et je ne m'expliquais pas qu'il se fût lancé à cœur perdu dans les nuages de la ballade allemande. Toutefois, quand ces lithographies célèbres me retombèrent sous la main, j'y retrouvai en partie l'homme précis, exact, attentif, le scrutateur que j'avais connu. A ces fantômes qui entendent le roulement du réveil et qui secouent péniblement le sommeil de la mort, il ne manque rien de ce qui composait leur uniforme quand ils marchaient au soleil sous les yeux de Dugommier, de Kléber ou de Bonaparte. Parmi ces héros qui sont morts et furent ensevelis dans leurs vêtements, comme des chevaliers dans leur armure, je reconnais les ombres des volontaires pieds-nus de 92, les sergents de Marengo, l'enseigne d'Austerlitz, les voltigeurs de la garde impériale, les sapeurs de la Bérésina, les grenadiers de Champaubert. Cependant, au milieu des lueurs vagues et perdues de ce rêve étrange, se dressent des revenants qui écartent leur linceul et qui n'ont pas encore achevé de ressaisir la vie à ce rappel du jugement dernier que bat le tambour... Mais ce mélange bizarre, imprévu, de réalités sensibles et de visions, ces spectres cuirassés, armés, boutonnés, ils reparaissent dans une composition aussi poétique, plus poétique même et grandiose jusqu'au sublime, la *Revue nocturne*. Rien ne saurait la mieux décrire que ces vers barbares, traduction littérale du songe allemand :

C'est la grande revue
Qu'aux Champs-Élysées,
A l'heure de minuit
Tient César décédé.

La funèbre revue se groupe, en effet, la nuit, sous la lune, ou plutôt aux lueurs d'un météore. Les escadrons de cuirassiers défilent devant les yeux de César, qui, à force de rêver combats et armées au fond de sa tombe, en est sorti pour voir une dernière fois ses troupes rangées, pour éprouver si elles obéiront à sa voix... et la cavalerie posthume de Waterloo passe avec la vitesse des morts, et lui, sur son cheval pâle, il attend la fin du défilé pour rentrer avec eux dans la nuit.

Non, il n'est pas possible en quelques pages de donner au lecteur une idée de cet œuvre immense, divisé en série dont une seule suffirait à populariser un nom. Le *Siége d'Anvers*, l'*Expédition de Constantine*, le *Voyage en Crimée*, le *Siége de Rome*, sont, je crois, les plus belles. L'artiste était arrivé alors à la complète possession de lui-même. Dans ces suites d'estampes se dessine la physionomie de l'Europe entière, de l'Europe armée. On y voit figurer tous les peuples en uniforme, les artilleurs hollandais, les chasseurs autrichiens, les fantassins badois, les colonies militaires hongroises, l'infanterie valaque défilant au pas de course, les caravanes moldaves, les garde-côtes de Balaklava en Crimée, les dragons de Kasan, les officiers et soldats du régiment de Wolhynie, et toute l'escorte impériale russe, Circassiens, Lesghines, Cosaques de la ligne, et les cuirassiers, artilleurs et grenadiers du camp de Wosnessenck, et puis des Arméniens, des Juifs, des Tatars en voyage ou en prière, ou sortant de la mosquée, des soldats turcs, et enfin des Catalans de Barcelone, des danseurs de Cadix, des toreros. Quand on a parcouru ces brillants albums, ces beaux livres, on sait comment se sont battus les Arabes à Constantine, les bersaglieri à Novarre, et les héroïques volontaires de Garibaldi à Rome, sans parler de nos troupiers. A vrai dire, Raffet n'a dessiné qu'une partie du siége de Rome, l'attaque; il se proposait de faire un ouvrage sur la défense, qui avait été, disait-il lui-même, tout aussi admirable.

Pendant qu'il achevait à Rome ces lithographies du siége, il reçut une nouvelle qui le toucha profondément. M. Dufaure, ministre de l'intérieur, venait de lui donner la croix, à la suite du Salon de 1849, dans lequel cependant Raffet n'avait point exposé. Étant directeur des Beaux-Arts, et m'occupant de dresser une liste de récompenses et de croix d'honneur, j'entendis par hasard prononcer le nom de Raffet. Celui-là, me dis-je à moi-même, est depuis longtemps décoré. Toutefois, ayant rencontré un de ses amis le jour même — c'était, je crois, M. Furne — je lui en parlai et j'appris à mon grand étonnement que Raffet avait été oublié, et cela sous un gouvernement qui avait eu tant de raisons et tant d'occasions de penser à lui. Je proposai au ministre de porter Raffet sur notre liste de croix d'honneur, l'assurant que le jour de la distribution des récompenses, le nom de Raffet serait accueilli par une triple salve d'applaudissements. Ma prédiction se vérifia. L'Exposition ayant eu lieu dans le palais des Tuileries, resté vide depuis le départ du roi, la distribution des récompenses se fit dans l'Orangerie; elle fut présidée par le Président de la République (aujourd'hui empereur), assisté de M. Dufaure, ministre de l'intérieur, et de M. Lanjuinais, ministre du commerce. En me chargeant de proclamer les noms, l'honorable M. Dufaure m'avait recommandé d'expliquer au public que les récompenses décernées aux artistes ne l'étaient pas seulement pour les morceaux qu'ils avaient exposés au Salon de cette année-là, mais aussi pour l'ensemble de leurs ouvrages connus. Quand je prononçai le nom de Raffet, ce fut un cri général d'approbation, qui certainement aurait flatté l'artiste autant que la croix même. La sympathie publique fit explosion d'autant plus vivement que personne ne s'attendait à la proclamation d'un artiste absent du Salon, et que tout le monde croyait décoré. Raffet m'écrivit de Rome une lettre émue, et à son retour il me pria de venir dans son atelier de la rue du Bouloy choisir un dessin qu'il m'offrait en souvenir. Un sentiment de réserve me retint[1].

Le lecteur nous pardonnera sans doute de mêler un souvenir personnel à cette notice que d'autres ont écrite ou écriront plus complète et partant plus intéressante. Avec le temps, l'œuvre de Raffet doit acquérir une valeur à laquelle nous ne prenons pas garde aujourd'hui, mais qui frappera certainement les générations à venir. Toutefois on ne peut pas dire que Raffet n'ait pas été apprécié de son temps, car il est peu de

[1] Je possède, depuis la mort de Raffet, une précieuse aquarelle de sa main, le portrait de Louis Blanc, mon frère, que Mme Raffet a eu la bonté de me donner. Ce portrait fut dessiné au Luxembourg pendant que Louis Blanc était membre du gouvernement provisoire. Il est représenté debout, presque en pied, une main dans son habit bleu boutonné, l'autre gantée et posée sur l'appui d'une tribune. Comme aspect général, comme tournure, cette aquarelle ne manque pas de ressemblance. Mais je n'en puis dire autant de la lithographie que Raffet exécuta plus tard (en 1860) : elle est absolument dépourvue de ressemblance, ne reproduisant ni l'expression du modèle, ni son caractère, ni son œil escarboucIé, ni ses traits. Il faut dire que Raffet la dessina en l'absence du modèle et en s'aidant peut-être d'une photographie mal venue qui avait été copiée sur pierre pour la suite des *Représentants du peuple à la Constituante*, publiée en 1848, par Goupil.

noms plus connus que le sien dans les ateliers comme dans les salons, dans les faubourgs comme dans l'armée. A tant de victoires célébrées par son crayon, Raffet voulait ajouter les grandes batailles de Magenta, de Melegnano, de Solferino : il était en Italie lorsqu'on les remporta. Un instant il revint à Paris embrasser les siens et serrer la main à ses amis. Il portait en lui le secret pressentiment de sa fin prochaine; cependant il faisait bonne contenance : il parla même d'un projet de publication à son ami Auguste Bry. Peu de jours après, il travailla toute une matinée au portrait de Louis Blanc, et le lendemain il dessina un croquis de M. Eugène Bry, le jeune fils de son camarade : c'était la dernière fois qu'il touchait le crayon. Une vague idée de mort lui revenant à l'esprit, il alla au cimetière du Sud acheter trois couronnes; il en déposa deux sur le tombeau de sa mère et de l'un de ses enfants, et la troisième sur la tombe de Charlet. Reparti le 9 février 1860, il arriva le 11 à Gênes et descendit à l'hôtel Féder, où il mourut presque subitement le 16, dans la chambre n° 21, seul, sans amis, sans avoir pu recevoir les adieux de sa femme, arrivée le lendemain de sa mort. Son corps, embarqué sur le paquebot napolitain l'*Amalfi*, fut reçu secrètement par le capitaine, qui, pour ne pas effrayer ses passagers, le fit mettre parmi les bagages. Le cercueil fut expédié en gare à Paris dans un wagon de marchandises; c'était un colis recouvert d'une toile d'emballage et portant en lettres noires : *Très-fragile*, M. RAFFET. *Dessus*... Ce colis renfermait le cœur d'un grand artiste.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Il a fallu à M. Giacomelli 332 pages, tout un volume, pour dresser le catalogue des eaux-fortes, des lithographies et des vignettes de Raffet. Ce travail a été fait avec beaucoup de méthode, de soin et d'intelligence. Ami de l'artiste, M. Giacomelli a pu avoir directement de lui tous les renseignements désirables et connaître ces menus détails que les amateurs passionnés d'un maître ne trouvent jamais superflus. Ceux qui voudraient avoir un raccourci de l'œuvre le trouveront dans le catalogue de la collection de La Combe, rédigé et annoté par M. Ph. Burty, car le colonel de La Combe avait fait un choix dans les lithographies de Raffet, et un homme aussi éclairé, aussi expert en ces matières, n'a pu guère se tromper. Pour nous, désireux d'être complet, même dans un abrégé, nous suivrons pas à pas M. Giacomelli.

EAUX-FORTES

1. *Croquis divers*, parmi lesquels un *Napoléon* griffonné.
2. *Croquis divers*, entr'autres la scène d'un homme ivre, soutenu par ses compagnons; puis un artilleur de la garde; un jeune garçon dessinant, etc. Quelques épreuves de ces morceaux ont été tirées à part sur chine volant et remontées à grandes marges. M. Giacomelli en a donné deux dans son livre.
3. *Croquis divers*, parmi lesquels *La Fayette haranguant une foule animée*. Il y en a une épreuve dans le catalogue.
4. *Elections de* 1827. La composition précédente répétée, mais de forme ronde : 85 millimètres de diamètre.

5-10. Six pièces historiques pour le MUSÉE DE LA RÉVOLUTION, publié par Perrotin : *le Jeu de Paume; la Séance royale du* 23 *juin* 1789; *la Bastille; les Cinq et six octobre; Jemmapes; le* 13 *vendémiaire*.

11. *Planche de croquis*, parmi lesquels un jeune collégien coiffé d'un képi, et une académie vue debout. Cette petite planche a été publiée dans la biographie de Raffet, par M. Auguste Bry.

LITHOGRAPHIES

Portraits. 1-15. Dupont, naturaliste. Audoyer. Benoît des Sablons, ancien député à la Convention (ou plutôt Bernard des Sablons). A.-H. Bertin. Amable Gihaut, éditeur d'estampes. Scellier. Le colonel du 17e léger : c'est le duc d'Aumale à cheval, à la tête de son régiment, faisant le salut de l'épée. Le duc d'Aumale : il est debout, en képi, la main sur la poignée de son sabre; à côté de lui, deux officiers. Louis Blanc; c'est le portrait dont nous possédons l'aquarelle; il est resté inédit et il ne ressemble ni à l'aquarelle, ni à l'original.

Le prince Anatole de Demidoff; il est debout, portant une coiffure écossaise et vêtu de noir. Le baron Alfred de Marches, mort à Rome en août 1849. Le comte de Meden, sur un fond de paysage où l'on voit deux chevaux. Le comte de Meden, répétition; le chapeau et la cravate sont tenus ici de la main droite. Le prince A. de Demidoff, avec ce titre: *Souvenir de Santicios*. Il est assis, les jambes croisées, tenant un cigare, et coiffé d'une montera garnie de houppettes de soie; 1853. Le maréchal de Saint-Arnaud, debout, le tricorne sous le bras.

16-40. Les portraits catalogués sous ces numéros ont été dessinés par Raffet et reportés sur pierre. Boyer, capitaine d'état-major. Le Blanc, lieutenant-colonel du génie, mort en Crimée. Lebrun, chef d'escadron d'état-major (aujourd'hui général). Maule, colonel des highlanders, dessiné à Gibraltar. Le colonel Maule, répétition du précédent. Auguste Raffet fils, en uniforme de l'École militaire préparatoire de Versailles. F. Douai, capitaine au 32e de ligne. Manèque, capitaine d'état-major. Le maréchal Baraguey-d'Hilliers, en buste et en capote sans broderies. Le commandant Sainte-Marie. Baraguey-d'Hilliers, maréchal de France; il est debout, coiffé du tricorne, la main sur le pommeau de l'épée. Tiersonnier, capitaine au 36e de ligne. Castelnau, chef d'escadron d'état-major. Le cardinal Antonelli, en robe à camail, assis, les jambes croisées. Le pape Pie IX, assis, les mains sur les genoux. Le colonel Bouat, depuis général, mort en Italie; il est debout, appuyé sur une canne. Le même en selle; mais le cheval n'est pas dessiné. Le pape Pie IX, répétition mieux venue du précédent, 1859. Bouat, colonel du 33e, répétition du premier décrit. Le général Oudinot, debout, en grande tenue, appuyé sur une canne, 1859. Mme Laure Raffet, en buste et de profil; une dentelle sur les cheveux, 20 janvier 1860. Auguste Raffet, en buste, de profil et en paletot boutonné. Le même en buste, de face. Eugène Bry, en buste et en cheveux.

Il convient de compléter cette liste par celle des portraits qui font partie du *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée*. Ce sont le comte de Woronzoff, l'empereur Nicolas, le prince Anatole de Demidoff, Frédéric Leplay, Auguste de Sainson, Alexandre Nordmann, Huot, Raffet, Jean-Henri Léveillé, Adolphe du Ponceau, Louis Rousseau, Paul Colounoff, Henri Malinvaud, Léon Lalanne.

Pièces détachées : 1re série. 41-86. Ces quarante-six pièces ne sont pas toutes remarquables; il en est même de très-médiocres, celles du début. Nous ne citons que les belles : *L'Allocution devant Augsbourg*; c'est la copie d'un tableau de Gautherot; elle fait pendant à *Waterloo*, grande pièce en largeur, attribuée à tort à Charlet. *Le Séjour de garnison*, dont M. Giacomelli a fort bien parlé dans son livre. *Tirez sur les chefs et les chevaux*, scène de la révolution de 1830. *Retraite du bataillon sacré à Waterloo*. Ce morceau, un des plus admirables, n'a tiré que 50 épreuves, un accident ayant brisé la pierre. *Le Combat d'Oued-Alleg*, grande lithographie en largeur que l'on peut regarder comme un chef-d'œuvre. *Le Drapeau du 17e léger*, superbe morceau. *Le Réveil*, pièce célèbre, tirée du poëte allemand Sedlitz, *le Rêve* : c'est un frontispice pour une série de pièces fantastiques.

2e Série. 87-152. Cette série contient des vignettes pour livres, romans et journaux. Il ne s'y trouve de bien remarquables que les affiches pour la librairie. Ce sont de grandes pièces devenues très-rares. Elle sont largement exécutées et remplies de feu. *Napoléon en Égypte*, affiche pour le poëme de Barthélemy et Méry. *Némésis*, superbe affiche pour la satire hebdomadaire de ce nom. *Napoléon*, affiche pour l'histoire de Norvins. *Les Compagnons du tour de France*, affiche pour le roman de George Sand. Dans la même série sont comprises dix-huit pièces insérées dans le journal *la Caricature*, dont une, *le Parquet royal*, représente trois magistrats, Bellard, Marchangy et un autre, sous les attributs des trois Parques filant les jours de la liberté.

Troisième série. 153-202. L'auteur du catalogue a rangé dans cette série les pièces non terminées; celles faites pour des ouvrages restés inachevés, les essais de divers procédés et les reports sur pierre. Il faut marquer ici *Craonne*, 1814 (Napoléon traverse un marécage par une nuit noire). Le *Massacre des Polonais à Fisehau* et les *Cartouches*, esquisse énergique; puis pour un voyage en Espagne que l'artiste avait fait avec son ami, le prince de Demidoff, les *Catalans sur la Rambla* et les *Montreurs de Marionnettes*; plus, trois esquisses pour le siége de Rome. Parmi les reports sur pierre, qui renferment beaucoup de costumes militaires autrichiens et autres, on distinguera une composition qui touche au sublime, *les Drapeaux*. « Ils frémissent de joie (dit Raffet dans une lettre), ces vieux drapeaux des demi-brigades françaises, aux noms de Montebello, Melegnano, Solferino. »

Pièces parues par suites. — Première série. 203-271. Ces pièces ont paru dans divers albums publiés par Moyon, Frérot. Il en est une fort curieuse, l'*Attaque d'un village* : c'est la première lithographie de Raffet. Une suite qui appartient également à ses débuts est l'*Histoire de Jean-Jean* en dix-huit morceaux, en général très-faibles. On peut en dire autant de vingt-cinq pièces pour une *Histoire de Napoléon* publiée par Decrouan, et aussi des pièces intitulées : *Voitures publiques*.

Deuxième série. 272-429. Albums publiés de 1827 à 1837. Rien de remarquable dans ceux de 1827, de 1828 et de 1829. Ces derniers sont des croquis pour l'amusement des enfants. Les albums de 1830 et de 1831 contiennent chacun douze pièces numérotées, parmi lesquelles nous devons signaler *les Adieux de la garnison*, *le Bal*, *la Revue*, *Lutzen* et *Waterloo*, pièce qui frappa le baron Gros, dont Raffet était alors l'élève.

On notera dans l'album de 1832 : *Vive la république! Serrez les rangs!* et *l'Empereur a l'œil sur nous*. Dans l'album de 1833 : une *Charge de hussards républicains*, et un morceau très-connu : l'*Inspection*, où l'Empereur, tourné vers le fond, passe lentement devant le front de bataille de ses grenadiers. C'est dans l'album de l'année suivante que se trouvent quelques lithographies fort belles et même fameuses : la *Prise du fort de Mulgrave*, *Il est défendu de fumer*, et *la Dernière charge des lanciers rouges à Waterloo*. L'album de 1835 contient cinq ou six compositions d'une rare beauté : *Secourez la vivandière*, *la Dernière charrette*, *Abordez franchement l'ennemi à la baïonnette* (dit un officier républicain à cheval), *la Conquête de la Hollande*, et le célèbre ordre du jour : *le Bataillon de la Loire-Inférieure s'étant bien comporté devant l'ennemi, il sera accordé à chaque homme une paire de sabots*. Enfin les derniers albums annuels de Raffet, ceux de 1836 et de 1837, renferment, parmi quelques sujets comiques, des compositions sérieuses et d'une intention héroïque, tels que : des *Soldats républicains* en embuscade dans une rivière (no 411); *Ils grognaient et le suivaient toujours; Demi-bataillon de gauche*, *Feu! Le Lendemain*, et la fameuse pièce fantastique, *la Revue nocturne*.

430-507. Sous ces numéros sont cataloguées des séries de costumes militaires, ceux de la garde royale et de l'armée de ligne sous la Restauration, ceux de l'armée, de la marine et de la garde nationale française depuis août 1830.

508-535. Le *Siége d'Anvers*, album de 24 pièces avec un frontispice. Elles sont étudiées de très-près sur nature et d'un effet saisissant, qui fait bien sentir que l'artiste a de sa personne assisté au siége.

536-542. La *Retraite de Constantine* : six sujets et un frontispice. Tous ces morceaux sont admirables, surtout la

Retraite, *A nous le 2e léger!* et la *Charge des chasseurs d'Afrique*.

543-556. *Prise de Constantine* : un frontispice et douze sujets qui sont autant de chefs-d'œuvre; le *Combat dans la grande rue* est une merveille, c'est comme un trou dans la ville.

557-593. *Expédition et siége de Rome*, suite de trente-six pierres numérotées avec un titre. Pas une qui ne révèle un genre de talent sans précédent et sans égal dans notre école.

594-702. C'est la suite de cent planches qui comprend le *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée*. Il faut y ajouter huit frontispices, un pour l'ouvrage entier et un pour chacun des pays parcourus, la Hongrie, la Valachie, la Moldavie, la Bessarabie, le camp de Wosnessenk, la Crimée, la Turquie. De cette suite, qui est toute fort belle, font partie les portraits de tous les membres de l'expédition; nous en avons donné la liste plus haut. S'il fallait faire un choix, et il serait en vérité fort embarrassant, nous indiquerions le *Passage du Bonséo*, l'*Infanterie valaque*, la *Halte d'une caravane moldave*, le *Forgeron tsigane*, les *Brigands dans la montagne*, les *Marchands israélites à Odessa*, la *Famille tatare en voyage*, les *Tatares sortant de la mosquée*, la *Foire de Saint-Pierre*, les *Dragons de Kasan*, les *Femmes au baïdar*, le *Retour de la fontaine*, les *Recrues turques*; mais il faudrait tout citer de cet ouvrage et tout posséder.

703-779. Pièces faites avec le concours d'autres artistes.

780-782. Trois tableaux esquissés à la plume par Raffet et lithographiés en fac-simile par M. Émile Bry : *Cinq mai!* le *Défilé nocturne*, et le *Cri de Waterloo*.

Raffet, on le sait, a composé un grand nombre de vignettes pour la librairie. Voici la liste des principaux ouvrages pour lesquels il a travaillé :

Le *Musée de la Révolution*, les *Chansons de Béranger*, la *Némésis*, le *Napoléon en Egypte*, et les *Douze journées*, par Barthélemy et Méry, tous ouvrages publiés par Perrotin;

Les œuvres complètes de Chateaubriand et les œuvres complètes de Walter Scott, éditées par Pourrat frères;

Le journal de l'*Expédition des Portes de fer*, dans lequel Raffet a été le collaborateur de Decamps et de Dauzats;

L'*Histoire de la marine française*, par Eugène Suë, chez Bonnaire, et les œuvres de Victor Hugo, édition de Renduel et de Barba;

L'*Histoire de la Révolution*, par Thiers; l'*Histoire de Napoléon*, par Norvins; l'*Histoire de France*, par Henri Martin; *la Sainte Bible*; l'*Histoire de l'Algérie*, par Galibert; vignettes et portraits pour le *Consulat et l'Empire*; l'*Histoire de la Révolution française*, par Louis Blanc; l'*Histoire des Girondins*, par Lamartine; l'*Histoire de la République de Venise*, par Galibert, tous ouvrages publiés par Furne;

Les Œuvres de Fenimore Cooper, édition de Furne; *le Plutarque français*, édité par Langlois et Leclerc; *la Vie à la Campagne*, par Furne fils, éditeur.

Raffet a très-rarement peint, si ce n'est à l'aquarelle. On ne trouve aucun de ses ouvrages dans nos musées. Le prince Anatole de Demidoff, qui fut l'ami intime, l'ami fidèle de Raffet, possède ses plus beaux dessins, lavis, sépias, aquarelles. M. Giacomelli possède son œuvre complet en superbes épreuves.

Voici un aperçu des prix de vente :

VENTE FURNE fils, 21 avril 1860.

Enrôlements volontaires, mine de plomb, 360 fr. — *Les Adieux de Louis XVI à sa famille*, aquarelle, 520 fr. — *La Dernière charrette*, aquarelle, 710 fr. — *Journée du 13 vendémiaire*, aquarelle, 700 fr. — *Capitulation d'Ulm*, aquarelle, 660 fr. — *Tambour major*, aquarelle, 315 fr. — *Lancier rouge*, aquarelle, 300 fr. — *Chasseur à cheval*, 290 fr.

VENTE RAFFET, 19 mai 1860. Cinq études peintes à l'huile de *Soldats républicains*, 1,650 fr. — *Deux Soldats de la République*, 500 fr. — *Grenadier présentant les armes*, 280 fr. — *Deux Soldats de la République*, l'un armant son fusil, 650 fr. — *Soldat de la République*, 320 fr. — *Assaut de Constantine*, aquarelle, 305 fr. — *Une rue de Constantine*, aquarelle, 460 fr. — *Le Bataillon sacré à Waterloo*, fusain, 165 fr. — *Ils grognaient*, fusain, 120 fr. — *Bataille de Novare*, aquarelle, 320 fr. — *Champ de bataille de Novare*, superbe aquarelle, 540 fr. — *Bataille d'Ayacucho*, lithographie, 28 fr. — *Prise d'Alger* (non terminée), 44 fr. *La Grande Revue*, épreuve ordinaire, 31 fr. — *Retraite du bataillon sacré*, deux épreuves, vendues l'une 51 fr., l'autre 60 fr. — *Le Réveil*, première étude, 34 fr. — *Combat d'Oued-Alleg*, 29 fr. — *Maule, colonel des highlanders*, 62 fr. — *Séance royale*, eau-forte, 10 fr. — *Le 13 vendémiaire*, eau-forte avec croquis sur les marges, 16 fr.

Ici finit l'Histoire des peintres français depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Il y a dix-huit ans que nous l'avons commencée. Les brèves notices par lesquelles nous la terminons ne sont, dans notre pensée, que des pierres d'attente. Ceux qui, plus tard, formeront l'entreprise de continuer ce livre, seront certainement plus heureux que nous, et mieux servis par les circonstances. Autrefois, la peinture tenait fort peu de place dans l'histoire ou tout au moins dans celle de notre pays. On mettait une extrême réserve, une sorte de pudeur à imprimer des choses qui maintenant seraient pour nous pleines de saveur et d'intérêt. Les écrivains le mieux informés s'en tenaient, comme de parti pris, à des généralités sans caractère et sans

couleur, à des appréciations banales pouvant s'appliquer à tel peintre aussi bien qu'à tel autre. Aucune physionomie saisissable ne se détachait sur le fond monotone de ces ternes biographies. C'est à Diderot seulement que commence l'art de raconter un tableau et de peindre les peintres. La Révolution française, en émancipant le tiers-état, a mis tous les talents et tous les artistes hors de page. Ils ont cessé d'être ce qu'ils furent sous le règne de François I[er], de Henri II, de Henri III, des familiers obscurs, des *valets de chambre*, dont le nom ne se trouve que sur des quittances ou perdu dans des livres de comptes. Ils ne sont plus ce qu'ils ont été sous Louis XIV, des serviteurs brillants, mais toujours dociles de la monarchie et des grands seigneurs. De nos jours, l'artiste connu, l'artiste arrivé est un personnage. On tient à honneur de le fréquenter, on le recherche, on l'aime, on ne le *protége* plus, et la dignité de sa situation a pour conséquence de rendre son histoire facile en rehaussant l'importance de sa vie, en donnant du prix à tous les autographes qui le concernent, à ses papiers, à ses lettres, à tous les documents qui peuvent jeter du jour sur ses intentions, son caractère et ses ouvrages.

Il sera donc aisé à nos successeurs d'être amplement et parfaitement renseignés sur les peintres qui figurent dans ces notices dernières de notre Appendice. Ils pourront terminer avec soin et assaisonner de curieux détails ce qui n'est guère sous notre plume qu'une suite d'esquisses pour la plupart nécrologiques. Au surplus, le dépouillement des archives municipales, registres de naissance, extraits de baptême, actes de décès, la collection de tous les matériaux manuscrits relatifs à la peinture et aux peintres, les petites fouilles pratiquées dans la grande histoire, tout cela se fait aujourd'hui sur divers points avec une louable ardeur, parfois même avec un zèle excessif. Mais il est à croire, et nous l'espérons, que les futurs historiens de notre art sauront puiser avec discrétion et discernement à ces sources nouvelles... Heureux, pour nous, si par ce long ouvrage dans lequel la sympathie publique nous a soutenu jusqu'au bout, nous avons pu répandre le goût des belles choses, éclairer quelque vocation généreuse, ouvrir quelques aperçus à la critique moderne, mesurer nos éloges à la grandeur et à la beauté des œuvres, et mettre en vive lumière les meilleurs artistes de la France, en faisant connaître, non pas ce qui se passait dans leur maison, mais ce qui se passait dans leur esprit.

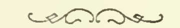
CHARLES BLANC.

Imprimerie Poitevin, rue Damiette, 2 et 4.

ÉCOLE FRANÇAISE

LISTE DES GRAVURES

INTERCALÉES DANS LE TEXTE



TOME PREMIER

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
CALLOT (Jacques).	La Noblesse	Paquier.	Gauchard.
»	Sainte Famille	E. Bocourt.	Jattiot.
»	Les Gueux	Paquier.	Sotain.
»	La Noblesse	»	Gauchard.
»	La Tentation de saint Antoine	»	Simon.
POUSSIN (Nicolas).	Son portrait	L. Billotte.	Loiseau.
»	Allégorie	A. H. Cabasson.	Dujardin.
»	Le Testament d'Eudamidas	»	»
»	Rebecca et Eliézer	A. H. Cabasson.	J. Quartley.
»	Polyphème	D'Aubigny.	Beuglet.
»	Voyages de Faunes, de Satyres, etc	A. H. Cabasson.	Pannemaker.
»	La Chèvre Amalthée	»	Fagnion.
»	Diogène	Freeman.	Dujardin.
»	Ravissement de saint Paul	A. H. Cabasson.	Deghouy et Delangle.
»	Les Bergers d'Arcadie	»	Timms.
»	L'Ordre	»	J. Quartley.
STELLA (Jacques).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Chevauchet.
»	Vierge et Jésus	»	Pontenier.
»	La Danse	»	Gauchard.
»	Le Reniement de saint Pierre	»	»
»	Le Retour du Travail	Paquier.	Piaud.
LORRAIN (Claude).	Son portrait	L. Billotte.	J. Quartley.
»	Paysage	D'Aubigny.	Timms.
»	Le Troupeau à l'abreuvoir	Aubert.	»
»	Le Bouvier	L. Marvy.	Trichon.
»	La Danse au bord de l'eau	»	J. Quartley.
»	L'Abreuvoir	D'Aubigny.	Trichon.
»	Ancien port de Messine	»	J. Quartley.
»	Tobie et l'Ange	»	Pisan.
BLANCHARD (Jacques).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Angélique et Médor	Gagniet.	»
»	Saint Sébastien	»	L. Chapon.
VALENTIN (Le).	Son portrait	Billotte.	Pisan.
»	Denier de César	A. Masson.	Carbonneau.
»	Corps de garde	»	Gauchard.
»	Le Concert	»	Pisan.
»	L'Innocence de Suzanne reconnue	»	Carbonneau.
»	Le Jugement de Salomon	»	Lavielle.
»	Concert	»	Gauchard.
»	Saint Matthieu	»	Carbonneau.
CHAMPAGNE (Philippe de).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Dujardin.
»	Marie au pied de la Croix	»	Dupré.
»	Le Christ mort	E. Bocourt.	»
»	Assomption	A. H. Cabasson.	Régnier.
»	Sainte Marie pénitente	Paquier.	Trichon.
»	La Cène	A. H. Cabasson.	Jayher.
»	Cardinal de Richelieu	Gagniet.	Régnier.
»	La Mère Agnès et Catherine de Champagne	A. H. Cabasson.	Fagnion.
MIGNARD (Nicolas).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Portrait de Guillaume de Brisacier	»	Gauchard.
»	Portrait du comte d'Harcourt	Paquier.	»
HYRE (Laurent de la).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Petits enfants	Gagniet.	Fagnion.
»	Soleil couchant	Freeman.	Pierdon.
»	Le pape Nicolas V et saint François d'Assise	Gagniet.	Delangle.
»	La Vierge et l'Enfant Jésus servis par des anges	E. Bocourt.	Sotain.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
MIGNARD (Pierre, dit le *Romain*).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Chevauchet.
»	La Vierge à la Grappe	»	Dujardin.
»	La Musique	»	N. Lambert.
»	Sainte Cécile	»	Pannemaker.
»	La Vigilance	»	»
»	Apollon récompense les Arts	»	Trichon.
»	La Vierge, Jésus et saint Jean	»	Sargent.
»	Les Plaisirs des jardins	»	Dujardin.
»	La Visitation	»	N. Lambert.
»	Mariage de sainte Catherine	»	Pannemaker.
»	Génie des Sciences	»	Dujardin.
»	Catherine Mignard	»	Gauchard.
DUFRESNOY (Charles-Alphonse).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Sainte Marguerite	E. Bocourt.	Dupré.
»	Les Naïades	Gagniet.	Boetzel.
DUGHET (Gaspard, dit le *Guaspre*).	Portrait postiche	Billotte.	Timms.
»	Paysage	Paquier.	»
»	Le Matin	Aubert père.	Jattiot.
»	Site d'Italie	Jacques.	Dujardin.
»	Campagne de Rome	Aubert père.	Beuclet.
TESTELIN (Louis).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Petits Enfants	»	Boetzel.
»	Sainte Famille	»	Brevière.
»	Le Temps découvrant la Vérité	A. H. Cabasson.	Gauchard.
»	Jeu d'enfants	E. Bocourt.	Brevière.
BOURDON (Sébastien).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Chevauchet.
»	Grammatica	»	Carronneau.
»	La Sécurité	»	Fagnion.
»	Repos de la Sainte Famille	»	Lambert et Dujardin.
»	La Peinture	»	Delangle.
»	Œuvre de miséricorde	»	Deghouy.
»	La Vierge et l'Enfant Jésus	»	Chevauchet.
»	La Fuite en Egypte	»	N. Lambert.
LESUEUR (Eustache).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Dujardin.
»	Saint Bruno enlevé au Ciel	»	Timms.
»	Saint Bruno refuse la mitre	»	A. Gusman.
»	Mort de saint Bruno	»	Carbonneau.
»	Prédication de saint Pierre à Ephèse	»	A. Gusman.
»	Le Christ descendu de la croix	»	J. Quartley.
»	Saint Bruno en prière	»	Dujardin.
»	Martyre de saint Laurent	»	Ligny.
»	Euterpe, Erato, Polymnie	»	Fagnion.
LEBRUN (Charles).	Son portrait	E. Bocourt.	N. Lambert.
»	Le Sacrifice	A. H. Cabasson.	Dupré.
»	Sainte Famille	»	A. Gusman.
»	Entrée d'Alexandre dans Babylone	»	Trichon.
»	La Madeleine	»	Gauchard.
»	Passage du Granique	»	Dupré.
»	L'Amour fixé		J. Quartley.
»	Prise de Tournay	»	Dupré.
PATEL (Pierre, le père).	Portrait postiche	E. Bocourt.	Sargent.
»	Paysage	L. Marvy.	Tamisier.
»	Moïse exposé sur les eaux	»	Piaud.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
COURTOIS (Jacques, dit le Bourguignon).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Un cavalier	Maradan.	Maradan.
»	Paysage	Paquier.	Sargent.
»	Combat de cavalerie	E. Bocourt.	Gauchard.
»	Combat au pied de la tour	Paquier.	»
COYPEL (Noel).	Son portrait	E. Bocourt.	Verdeil.
»	Portrait de Guillain, sculpteur	Paquier.	Delangle.
»	Trajan donnant des audiences publiques	E. Bocourt.	Gauchard.
»	Ptolémée donne la liberté aux Juifs	A. H. Cabasson.	Verdeil.
»	Réprobation de Caïn	Gagniet.	A. Gusman.
VERDIER (François).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Guillaume.
»	Samson captif	»	Brevière.
»	Triomphe de Samson	»	Dupeyron.
LEFÈVRE (Claude).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Portrait de Fr. Cheauveau	»	Gauchard.
»	Le Précepteur et son Élève	»	Lavielle.
VAN DER MEULEN (Antoine-François).	Son portrait	G. Barry.	Boetzel.
»	Louis XIV devant Douai	Paquier.	Peulot.
»	Convoi militaire	»	Carbonneau.
»	Combat de cavalerie	»	Trichon.
»	Le Passage du pont	»	Guillaume.
MONNOYER (Jean-Baptiste).	Son portrait	L. Billotte.	Dujardin.
»	Panier de fleurs	C. Regamey.	Loiseau.
»	Roses, jasmin, pavots, pieds d'alouettes	»	»
»	Jacinthe, narcisse, clématite	E. Bocourt.	J. Quartley.
»	Roses impériales, pivoines, bignonia	»	E. Monard.
LAFOSSE (Charles de).	Son portrait	Paquier.	Guillaume.
»	Saint Matthieu	»	L. Chapon.
»	Moïse sauvé des eaux	Gilbert.	Gauchard.
»	Coupole des Invalides	Paquier.	Delangle.
»	Enlèvement de Proserpine	»	Gauchard.
FOREST (Jean).	Son portrait	L. Billotte.	Delangle.
»	L'Ermite en prière	E. Bocourt.	Peulot.
»	La Madeleine	»	Sargent.
MILET ou MILLET (Francisque)	Son portrait	»	Régnier.
»	La Vallée de Tempé	Paquier.	Delangle.
»	Le petit Moïse sauvé	»	Dupré.
	Les Chevaux à l'abreuvoir	»	»
»	Régulus retournant en exil	»	Sargent.
JOUVENET (Jean).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Piaud.
»	Saint Barthélemy	»	Trichon.
»	L'Extrême-Onction	»	A. Lavieille.
»	Descente de Croix	E. Bocourt.	Carbonneau.
»	La Pêche miraculeuse	A. H. Cabasson.	J. Quartley.
TROY (François de).	Son portrait	Gagniet.	Jattiot.
»	Portrait de madame de Cosel	»	Verdeil.
»	Mouton, musicien de Louis XIV	A. Paquier.	Guillaume.
PARROCEL (Joseph).	Son portrait	E. Bocourt.	Verdeil.
»	Jésus et la Samaritaine	Paquier.	Sotain.
»	Combat du col de Bagnol	E. Bocourt.	Lavieille.
»	Une Bataille	»	Gauchard.
»	Un Combat de cavalerie	Paquier.	Sargent.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
BOULOGNE (Bon).	Son portrait	E. Bocourt.	Régnier.
»	Saint Ambroise élevé au ciel	Paquier.	Gauchard.
»	Jésus ressuscitant Lazare	»	Pisan.
»	Hercule combat les Centaures	»	Dumont.
»	Le Mercure galant fouetté par les Muses	Flameng.	Perrichon.
SANTERRE (Jean-Baptiste).	Son portrait	E. Bocourt.	L. Chapon.
»	Petite Fille à la fenêtre	Paquier.	Brevière.
»	Suzanne au bain	»	Guillaume
BOULLONGNE (Louis de).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Saint Augustin	»	Boetzel.
»	La Terre	Paquier.	Gauchard
»	L'Eau	»	Delangle
»	Philippe le Hardi	»	L. Chapon
LARGILLIÈRE (Nicolas de).	Son portrait	Millet.	Gautier.
»	Portrait	»	Deghouy.
»	Hélène Lambert	A. Hadamard.	Gauchard.
»	Ex-voto à Saint-Étienne-du-Mont	E. Bocourt.	Trichon.
»	Portement de croix	»	Gauchard.
RIGAUD (Hyacinthe).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Chevauchet.
»	Portrait de la femme à l'œillet	Pauquet.	Jude.
»	L'Adoration des Bergers	Paquier.	Lavieille.
»	Louis XIV	E. Bocourt.	Etherington.
»	La Jeunesse et la Vieillesse	Paquier.	A. Gusman.

TOME DEUXIÈME

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
COYPEL (Antoine).	Son portrait	E. Bocourt.	Verdeil.
»	Satyre et Amour	A. H. Cabasson.	Fagnion.
»	Sacrifice d'Abraham	A. Hadamard.	Trichon.
»	Mort de Turnus	A. H. Cabasson.	Verdeil.
»	Énée portant son père Anchise	»	Dupré.
»	Présent d'Eliézer à Rébecca	Paquier.	Carbonneau.
DESPORTES (Alexandre-François).	Son portrait	V. Beaucé.	Montigneul.
»	Chien gardant du gibier	Freeman.	Deghouy.
»	Chasse au loup	»	J. Quartley.
»	Chiens courants	V. Beaucé.	Carbonneau.
»	Chasse aux perdrix	»	Gauchard.
RIVALZ (Antoine).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	L'Etude conseillée par Junon	»	Brevière.
»	La Peinture triomphe du Temps	»	Gauchard.
TOURNIÈRES (Robert).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Portrait de Michel Corneille	Paquier.	»
»	Louis Pécour	E. Bocourt.	Delangle.
GILLOT (Claude).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	La Folie	Gagniet.	Maradam.
»	La Naissance	E. Bocourt.	Bourcier.
»	Fête du dieu Pan	»	Gauchard.
»	Le Portrait vivant	»	Bourcier.
RAOUX (Jean).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	La Vestale	Paquier.	»

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
RAOUX (Jean).	Portrait de J. Soanen	Paquier.	Carbonneau.
»	Télémaque dans l'île de Calypso	»	Carbonneau.
»	La Lecture	»	Guillaume.
TROY (Jean-François de).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Le Concert	Paquier.	Brevière.
»	Suzanne au bain	»	Delangle.
»	Premier Chapitre de l'ordre du Saint-Esprit	»	»
»	La Mort d'Hippolyte	»	Carbonneau.
»	La Peste de Marseille	E. Bocourt.	Sotain.
»	Evanouissement d'Esther	Paquier.	Dujardin.
WATTEAU (Antoine).	Son portrait	Geoffroy.	Lavieille.
»	Danse champêtre	»	»
»	La Comédie italienne	Freeman.	Gauchard.
»	Fêtes vénitiennes	Beaucé.	Carbonneau.
»	La Partie carrée	Geoffroy.	Lavieille.
NATTIER (Jean-Marc).	Portrait postiche	E. Bocourt.	L. Chapon.
»	La Source	Paquier.	Dupeyron.
»	Louise-Henriette de Bourbon Conti	»	Brevière.
OUDRY (Jean-Baptiste).	Son portrait	V. Beaucé.	J. Quartley.
»	La Chienne et ses Petits	»	Dujardin.
»	Le Renard surpris	Freeman.	Carbonneau.
»	Le Chevreuil forcé	Perrugini.	Pannemaker et Ligny
»	Le Rat et l'Eléphant	V. Beaucé.	N. Lambert.
»	Le Loup aux abois	»	Gauchard.
»	Le Héron	»	»
»	Bertrand et Raton	»	»
»	La Chasse au cerf	Freeman.	J. Quartley.
LEMOYNE (François).	Son portrait	E. Bocourt.	Pisan.
»	L'Entrée au bain	Paquier.	Carbonneau.
»	Annonciation	»	Gauchard.
»	Persée délivrant Andromède	»	A. Gusman.
»	Hercule assommant Cacus	»	Fagnion.
»	Céphale enlevé par Aurore	»	Delangle.
PARROCEL (Charles).	Son portrait	E. Bocourt.	L. Chapon.
»	Les deux hommes de guerre	Jourdain.	Jourdain.
»	Halte des gardes suisses	Paquier.	Delangle.
»	Détachement de cavalerie	»	»
»	Louis XV	»	»
LANCRET (Nicolas).	Son portrait	E. Bocourt.	E. Deschamps.
»	Le Concert	Paquier.	Carbonneau.
»	Le Faucon	»	Piaud.
»	La Conversation galante	»	Carbonneau.
»	Le Tir à l'arc	»	»
»	Petite Conversation galante	»	Trichon.
COYPEL (Noel-Nicolas).	Son portrait	E. Bocourt.	Minne.
»	Charité romaine	Gagniet.	Pierdon.
»	La Galatée	A. H. Cabasson.	Dupré.
RESTOUT (Jean).	Son portrait	E. Bocourt.	Pisan.
»	Saint Benoît	Paquier.	Peulot.
»	Jésus au Jardin des Oliviers	»	Trichon.
»	Le Christ guérissant le Paralytique	»	Delangle.
»	Jacob et Laban	Gagniet.	Pisan.
COYPEL (Charles).	Son portrait	E. Bocourt.	Fagnion.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
COYPEL (Charles).	Adrienne Lecouvreur	Curtis.	Trichon.
»	Pyrame et Thisbé	Hadamard.	Rouget.
»	Don Quichotte	Paquier.	Deghouy.
»	L'Amour maître d'école	E. Bocourt.	Bourcier.
PATER (Jean-Baptiste).	Portrait postiche	E. Bocourt.	Tremelat.
»	Conversation galante	Paquier.	Vermorcken.
»	Colin-Maillard	»	»
»	La Balançoire	»	Tamisier.
»	Halte de chasse	Henry Emy.	N. Lambert.
TOCQUÉ (Louis).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Portrait de Galloche, peintre	Paquier.	L. Chapon.
»	Louis, dauphin de France	»	Delangle.
CHARDIN (Siméon).	Son portrait	E. Bocourt.	Rauland.
»	Petite fille aux jouets	»	Lavieille.
»	Jeu de l'Oie	»	Carbonneau.
»	La Gouvernante	Paquier.	»
»	L'Antiquaire	E. Bocourt.	E. Deschamps.
»	La Fontaine	»	Carbonneau.
»	Les Apprêts d'un déjeuner	»	E. Deschamps.
»	Le Bénédicité	»	Ch. Jardin.
JEAURAT (Étienne).	Son portrait	Paquier.	Delangle.
»	L'Eplucheuse de salade	»	»
»	L'Exemple des mères	»	»
»	Le Déménagement du peintre	»	»
»	Le Goûter	»	»
SUBLEYRAS (Pierre).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Les Oies du père Philippe	Jourdain.	Jourdain.
»	Saint Benoît ressuscitant un enfant mort . .	A. Hadamard.	Fagnion.
»	Martyre de saint Pierre	A. H. Cabasson.	Gauchard.
»	Le Serpent d'airain	E. Bocourt.	Sotain.
NATOIRE (Charles).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Adoration des Mages	Paquier.	
»	L'Automne	»	Bourcier.
»	Adoration des Mages	»	Delangle.
»	Le Triomphe de Bacchus	»	Sargent.
TRÉMOLIÈRE (Pierre-Charles).	Son portrait	Paquier.	L. Chapon.
»	Amphitrite et l'Amour	»	Carbonneau.
»	Le Baptême	E. Bocourt.	A. Gusman.
BOUCHER (François).	Son portrait	L. Billotte.	Trichon.
»	La Petite Bergère	L. Marvy.	Pierdon.
»	Les Grâces au bain	»	Lavieille.
»	Madame de Pompadour	V. Beaucé.	Carbonneau.
»	Le Moulin	L. Marvy.	Rouget.
»	Foire de campagne	Français.	Tamissier.
»	La Belle Cuisinière	Freeman.	Dujardin.
»	Les Charmes de la vie champêtre	Villevieille.	Coste.
LATOUR (Maurice-Quentin de).	Son portrait	Paquier.	L. Chapon.
»	Dumont le Romain	E. Bocourt.	E. Deschamps.
»	Rousseau	Paquier.	Guillaume.
»	Marquise de Pompadour	»	L. Chapon.
»	Voltaire	»	»
VANLOO (Carle).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Jattiot.
»	Un Jeune Elève dessinateur	A. Hadamard.	Trichon.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
VANLOO (Carle).	Rendez-vous de chasse	Freeman.	Fagnion.
»	David et Saül.	A. H. Cabasson.	Gauchard.
»	L'Atelier de Carle Vanloo.	»	Carbonneau.
»	Mariage de la Vierge	»	Pannemaker.
VERNET (Joseph).	Son portrait	L. Billotte.	Montigneul.
»	Marine.	J. Noel.	Lavieille.
»	Vue des environs de Citta Nuova	Dumont.	Pisan.
»	Les Baigneuses	D'Aubigny.	
»	Orage impétueux.	J. Noel.	E. Deschamps.
»	La Tempête	D'Aubigny.	J. Quartley.
»	Les Italiennes laborieuses	J. Noel.	Piaud.
»	Vue du Pausilippe	Paquier.	J. Quartley.
PIERRE (Jean-Baptiste-Marie).	Son portrait	H. Catenacci.	Etherington.
»	Saint François assistant un mourant. . . .	Marandan.	Pisan.
»	La Lanterne magique	»	Jattiot.
VIEN (Marie-Joseph).	Son portrait	A. Hadamard.	Dupré.
»	L'Ermite endormi	»	Trichon.
»	Loth et ses Filles	E. Bocourt.	Gauchard.
»	Dédale et Icare	A. Hadamard.	Dupré.
»	Offrande à Vénus	»	Fagnion.
BEAUDOIN (Pierre-Antoine).	Portrait postiche	H. Catenacci.	Sargent.
»	Loth et ses Filles	Paquier.	Jahyer.
»	Le Jardinier galant.	»	L. Chapon.
»	L'Enlèvement.	»	Delangle.
»	Nanette et Lubin	»	
GREUZE (Jean-Baptiste).	Son portrait	Freeman.	Piaud.
»	La Cruche cassée	A. H. Cabasson.	Trichon.
»	La Tricoteuse endormie	Freeman.	Dujardin.
»	La Lecture de la Bible.	A. H. Cabasson.	
»	La belle Blanchisseuse.	Coppin.	Pierdon.
»	Le Retour de nourrice.	Paquier.	Carbonneau.
»	L'Accordée du village.	Freeman.	Gauchard.
»	La Jeune Fille au chien	A. Hadamard.	Dujardin.
BACHELIER (Jean-Jacques).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Charité romaine.	Parent.	Midderich.
»	L'Ours et les Chiens	»	Gauchard.
LAGRENÉE (Les).	Portrait.	F. Bocourt.	Guillaume.
»	Le Sacrifice	Paquier.	Dupré.
»	Tancrède et Herminie.	»	L. Chapon.
»	Eole déchaînant les Vents	Parent.	Pannemaker.
»	Saint Jérôme.	Paquier.	Dupré.
DOYEN (Gabriel-François).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Amphitrite	Parent.	Delangle.
»	Le Miracle des Ardents	»	Gauchard.
CASANOVA (François).	Portrait postiche.	V. Beaucé.	Carbonneau.
»	L'Ecurie	L. Marvy.	Tamisier.
»	Choc de cavalerie	Paquier.	Timms.
»	Carabinier.	V. Beaucé.	Carbonneau.
»	La Fontaine au Lion	Freeman.	J. Quartley.
FRAGONARD (Jean-Honoré).	Son portrait.	Th. Fragonard.	Lavieille.
»	Le Verrou.	V. Beaucé.	Carbonneau.
»	Le Berceau	»	Dujardin.
»	La Fontaine d'amour	»	»

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
FRAGONARD (Jean-Honoré).	La Nymphe et les Satyres	E. Bocourt.	Sotain.
»	Serment d'amour	Th. Fragonard.	M. Deschamps.
»	L'heureuse Fécondité	Karl Girardet.	Lavieille.
»	Temps orageux	»	»
»	Un Satyre lutiné par des Amours	E. Bocourt.	Sotain.
LE PRINCE (Jean-Baptiste).	Son portrait	E. Bocourt.	Pannemaker.
»	La Marchande	Gagniet.	Gauchard.
»	Les Nappes d'eau	Paquier.	Sargent.
»	Le Corps de garde	»	Maurand.
»	Le Réveil des Enfants.	»	Bourcier.
ROBERT (Hubert).	Son portrait	Freeman.	Gauchard.
»	Ruines	H. Catenacci.	Fagnion.
»	Le Port de Rome	»	Rouget.
ÉPICIÉ (Nicolas-Bernard).	Son portrait	Paquier.	Guillaume.
»	La Servante	»	Brevière.
»	Narcisse	»	L. Chapon.
»	La Demande accordée.	»	Delangle.
»	Le Repos	»	Brevière.
LOUTHERBOURG (Jacques-Philippe).	Son portrait	V. Beaucé.	Regnault.
»	Le Fumeur	Freeman.	Lavieille.
»	Le Père, la Mère, le petit Fanfan, etc. . .	E. Bocourt.	Sotain.
»	La bonne Fermière	Marvy.	Montigneul.
	Le Repos du Berger	Freeman.	»
DEMARNE (Jean-Louis).	Son portrait	V. Beaucé.	Timms.
»	L'Abreuvoir	Paquier.	»
»	La Fermière	»	Carbonneau.
»	Animaux	»	Lavieille.
»	Passage du gué	»	Dujardin et Lambert
»	Le Repos	E. Bocourt.	Sotain.
»	Au bord de l'eau	Paquier.	M. Deschamps.
HUET (Jean-Louis).	Son portrait	E. Bocourt.	Chevauchet.
»	Les Amis	Paquier.	E. Deschamps.
»	La Laitière	E. Bocourt.	Gauchard.
»	Le Retour du marché.	»	Sotain.
»	Paysage orné de figures et d'animaux . . .	Paquier.	Simon.
LANTARA (Simon-Mathurin).	Son portrait	Masson.	Carbonneau.
»	Paysage	V. Beaucé.	Trichon.
»	Vue des bords de la Seine	D'Aubigny.	Beuglet.
»	Le Retour du marché	»	Timms.
»	Vue du Pecq	L. Marvy.	Beuglet.
DAVID (Louis).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Brown.
»	Psyché et l'Amour	»	Dujardin.
»	Pie VII.	A. Hadamard.	»
»	Bélisaire	A. H. Cabasson.	Gauchard.
»	Serment des Horaces	»	Trichon.
»	Les Sabines	»	Brevière.
»	Napoléon au Saint-Bernard	»	A. Gusman.
»	Mort de Socrate.	»	J. Quartley.
REGNAULT (Jean-Baptiste).	Son portrait	Paquier.	Guillaume.
»	L'Enfant sauvé des eaux	»	Rapine.
»	Descente de croix	E. Bocourt.	Delangle.
»	Baptême de Jésus	»	Sotain.
	Éducation d'Achille	Paquier.	Delangle.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
TAUNAY (Nicolas-Antoine).	Son portrait	Paquier.	Guillaume.
»	Paysage	»	Sargent.
»	La Noce de village.	»	Delangle.
LEBRUN (Élisabeth-Louise-Vigée).	Son portrait	Paquier.	L. Chapon.
»	Vénus et l'Amour	»	»
»	La reine Marie-Antoinette et ses enfants . .	»	»
»	Son portrait	»	Pannemaker.
»	La Tendresse maternelle.	»	Guillaume.

TOME TROISIÈME

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
VERNET (Carle).	Son portrait	Masson.	Piaud.
»	Le Gastronome sans argent	E. Bocourt.	Lavieille.
»	Les Anglais à Paris.	Massard.	Montigneul.
»	Les Chiens savants.	V. Beaucé.	Carbonneau.
»	La Course.	Masson.	Montigneul.
»	Le Bombardement de Madrid	Massard.	Verdeil.
»	Les Incroyables et les Merveilleuses	E. Bocourt.	Lavieille.
»	Les Voyageurs anglais	»	Carbonneau.
»	Le Mameluk au combat.	»	Montigneul.
PRUD'HON (Pierre-Paul).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Dujardin.
»	Zéphire	»	A. Gusman.
»	La Justice et la Vengeance divines	A. Hadamard.	»
»	Les Préparatifs de guerre	A. H. Cabasson.	Dujardin.
»	Enlèvement de Psyché	A. Hadamard.	A. Gusman
»	La Famille malheureuse	A. H. Cabasson.	»
»	La Vengeance divine poussant le Crime . .	»	Dujardin.
»	Le Christ en croix	»	»
»	Les Vendanges	»	»
»	L'Ame s'envolant aux cieux	E. Bocourt.	L. Chapon.
»	Mademoiselle Mayer	Freeman.	Dujardin.
»	L'Amour caresse avant de blesser.	A. H. Cabasson.	»
LETHIÈRE (Guillaume-Guillon).	Son portrait	Parent.	Guillaume.
»	Virginie immolée par son père.	»	Dupré.
»	Rémus et Romulus.	Paquier.	Delangle.
»	Exécution des fils de Brutus	Reutmann.	Dupré.
»	Mort de Caton	E. Bocourt.	Gauchard.
BROUAIS (Jean-Germain).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Verdeil.
»	Le Gladiateur blessé	E. Bocourt.	Dumont.
»	Marius à Minturnes	Verdeil.	Verdeil.
»	Jésus et la Cananéenne	A. H. Cabasson.	Gauchard.
»	Tibérius Gracchus	E. Bocourt.	»
GIRODET-TRIOSON.	Son portrait	A. Hadamard.	Dupré.
»	Pygmalion	»	Verdeil.
»	Hyppocrate refuse les présents d'Artaxercès .	Paquier.	L. Chapon.
»	Funérailles d'Atala.	A. Hadamard.	A. Gusman.
»	Une scène du Déluge	»	Delangle.
»	Le Sommeil d'Endymion.	»	A. Gusman.
»	La Révolte du Caire	»	Dupré.
»	Portrait de M. Chatillon	E. Bocourt.	L. Chapon.
ISABEY (Jean-Baptiste).	Son portrait	Eustache Lorsay.	L. Chapon.
»	Bonaparte, premier consul	»	»
»	La Barque	»	
»	L'Empereur Napoléon Ier.	»	L. Chapon.
»	L'Impératrice Joséphine	»	»

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
GÉRARD (François).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Guillaume.
»	Sainte Thérèse	»	Brevière.
»	Corinne	»	Delangle.
»	Bélisaire	»	E. Deschamps.
»	Bataille d'Austerlitz	»	Pannemaker.
»	Psyché et l'Amour	»	Guillaume.
»	Entrée de Henri IV à Paris	»	L. Chapon.
»	Portrait d'Isabey	E. Bocourt.	»
GROS (Antoine-Jean).	Son portrait	A. H. Cabasson.	Dujardin.
»	Arabe et son coursier	A. Hadamard.	Bourcier.
»	David et Saül	A. H. Cabasson.	Fagnion.
»	Sapho à Leucate	»	Carbonneau.
»	Bataille des Pyramides	»	Delangle
»	Les Pestiférés à Jaffa	»	Carbonneau.
»	Bataille d'Eylau	»	A. Gusman.
»	François Ier et Charles-Quint	»	»
»	La Coupole de Sainte-Geneviève	»	»
»	Le général Lasalle	»	Carbonneau.
GUÉRIN (Pierre).	Son portrait	A. H. Cabasson.	L. Chapon.
»	Amusement de l'Amour	»	Guillaume.
»	Phèdre et Hippolyte	»	Carbonneau.
»	Offrande à Esculape	»	A. Gusman.
»	Clytemnestre	»	Guillaume.
»	Marius Sextus	»	J. Quarteley.
»	Andromaque	»	Pannemaker.
GRANET (François-Marius).	Son portrait	Paquier.	Guillaume
»	Chapelle souterraine	»	Gauchard.
»	Vue du Colisée	Parent.	L. Chapon.
»	Saint Louis rachetant les prisonniers	Paquier.	Gauchard.
»	Intérieur	»	»
SIGALON (Xavier).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Athalie	Paquier.	Carbonneau.
»	La jeune Courtisane	»	Guillaume.
»	Vision de saint Jérôme	E. Bocourt.	Sotain.
»	Locuste et Narcisse essayant des poisons	E. Bocourt.	Pannemaker.
VERNET (Horace).	Son portrait	Massard.	Guillaume.
»	Petits! petits! petits!	Paquier.	Delangle.
»	Mort de Poniatowski	»	»
»	Atelier d'Horace Vernet	Mettais.	Guillaume.
»	L'Enfant adopté	Paquier.	Delangle.
»	La Barrière Clichy	»	L. Chapon.
»	La Poste au désert		Delangle.
»	Bataille de Fontenoy	»	»
»	Le Cheval du Trompette	»	»
»	Tiens bon!	»	»
»	Judith et Holopherne	Mettais.	Chapon et Robert.
»	Le Frère Philippe	»	A. Gusman.
»	Attaque de la Porte de Constantine	Paquier.	L. Chapon.
GÉRICAULT (Théodore).	Son portrait	Freeman.	Dujardin.
»	Le Cheval et la Charrette	A. Marvy.	Fagnion.
»	Le Marchand de chevaux	»	»
»	Le Cheval de la Garde impériale	Masson.	Trichon.
»	Attelage du Charbonnier anglais	»	Piaud.
»	Le Naufrage de la Méduse	A. H. Cabasson.	Trichon.
»	Le Trot volant	Masson.	Fagnion.
CHARLET (Nicolas-Toussaint).	Son portrait	Paquier.	Guillaume.
»	J'aime la couleur	»	Jommard.
»	Le Soldat français	»	Maurand.

NOMS DES PEINTRES	TITRES DES SUJETS	DESSINATEURS	GRAVEURS
CHARLET (Nicolas-Toussaint).	Les Français après la victoire	Paquier.	Gauchard.
»	Cré coquin! j'les haï-t'y, les maîtres! . . .	»	Guillaume.
»	Le Premier Coup de feu	»	Gauchard.
»	Toi, t'es riche, mais t'es bête	»	Delangle.
»	Le Gamin éminemment national . . .	»	Bourcier.
»	Le Passage du Rhin à Kehl.	»	L. Chapon.
»	L'Anniversaire du 15 Août	»	Pannemaker.
ROBERT (Léopold).	Son portrait	Paquier.	Guillaume.
»	L'Improvisateur	»	Carbonneau.
»	Le Pâtre endormi	Wattier.	Dupré.
»	La Mort du fils aîné	Paquier.	L. Chapon.
»	Mère pleurant sur le corps de sa fille . .	E. Bocourt.	»
»	Les Pêcheurs de l'Adriatique	Paquier.	»
»	Jeunes gens	E. Bocourt.	»
»	Les Moissonneurs	Paquier.	»
»	Paysans napolitains	Léopold Robert.	»
SCHEFFER (Ary).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Scène villageoise	Paquier.	Sotain.
»	Le Larmoyeur	Eustache Lorsay.	Gauchard.
»	Dante et Béatrix	Paquier.	L. Chapon.
»	La Guerre civile.	Parent.	Verdeil.
»	Le Christ consolateur.	Paquier.	L. Chapon.
»	Les Femmes souliotes	Parent.	Verdeil.
»	Les Douleurs de la terre	Haussoullier.	Piaud.
»	Marguerite à l'église	E. Bocourt.	Guillaume.
MICHALLON (Achille-Etna).	Son portrait	Paquier.	Guillaume.
»	Paysage	»	Sargent.
»	Ruines du Théâtre de Taormine	»	Guillaume.
»	Mort de Roland.	»	Dujardin.
»	Frascati	»	Sargent.
DELAROCHE (Paul).	Son portrait	E. Bocourt.	Guillaume.
»	Les Enfants d'Edouard	A. H. Cabasson.	J. Quartley.
»	Richelieu, Cinq-Mars et de Thou	»	L. Chapon.
»	Charles Ier insulté par les soldats de Cromwel.	»	»
»	Cromwel ouvrant le cercueil de Charles Ier. .	»	»
»	Ambroise Paré et le duc de Guise devant Metz.	»	»
»	Le duc de Guise assassiné	»	»
»	Hémicycle du Palais des Beaux-Arts. . . .	»	»
»	Fac-simile de l'unique eau-forte de Delaroche.	E. Bocourt.	»
DECAMPS (Alexandre-Gabriel).	Son portrait	Rousseau.	Guillaume.
»	Les Trois Chiens	Paquier.	Delangle.
»	Les Voleurs et l'Ane	»	»
»	La Leçon de Musique.	»	L. Chapon.
»	Le Meunier, son Fils et l'Ane	»	Delangle.
»	Don Quichotte et Sancho.	»	L. Chapon.
»	La Défense naturelle	»	Delangle.
»	Le Chenil.	»	L. Chapon.
»	Josué arrêtant le Soleil	E. Bocourt.	Sotain.
»	Le Pâtre	Paquier.	Delangle.
»	La Sortie de l'école	»	L. Chapon.
»	Les Enfants à la Tortue	»	»

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

CONTENUS DANS LE TROISIÈME VOLUME DE L'APPENDICE.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ ICI D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE ET LE CHIFFRE ROMAIN INDIQUE LE VOLUME.

PARIS. — IMP. JULES LE CLERE ET Cie, RUE CASSETTE, 29.

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ ICI D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE PLACÉ A LA FIN DU TROISIÈME VOLUME

TOME PREMIER

1485-1545		Clouet (Jean)
1501-1589		Cousin (Jean)
1510-1572		Clouet (François)
1543-1614	*	Dubois (Ambroise)
? 1602	*	Dubreuil (Toussaint)
1558-1614	*	Bunel (Jacob)
XVIe siècle	*	Les Dumonstier
1567-1619		Freminet (Martin)
XVIe siècle		Le Nain (les frères
1580-1645	*	Varin (Quintin)
1590-1649		Vouet (Simon)
1590-1650	*	Perrier (François)
1592-1635		Callot (Jacques)
1594-1665		Poussin (Nicolas)
1596-1657		Stella (Jacques)
1600-1682		Lorrain (Claude)
1600-1638		Blanchard (Jacques)
1601-1632		Le Valentin
1602-1674		Champagne (Philippe de)
1603-1677	*	Beaubrun (Henri)
1604-1692	*	Beaubrun (Charles)
1605-1668		Mignard (Nicolas)
1606-1656		La Hyre (Laurent de)
1608-1689	*	Errard (Charles)
1610-1695		Mignard (Pierre) dit le Romain
1611-1665		Dufresnoy (Charles-Alphonse)
1613-1675		Dughet (Gaspard)
1615-1655		Testelin (Louis)
1616-1665		Testelin (Henri)
1616-1671		Bourdon (Sébastien)
1616-1655		Lesueur (Eustache)
1617-1689	*	Blanchet (Thomas)
1619-1690		Le Brun (Charles)
1620- ?		Patel, le père (Pierre)
1621-1676		Courtois, dit le Bourguignon (Jacques)
1628-1707		Coypel (Noël)
1632-1693		Verdier (François)
1633-1675		Lefèvre (Claude)
1634-1690		Van der Meulen (François)
1635-1699		Monnoyer (Jean-Baptiste)
1636-1716		De Lafosse (Charles)
1636-1712		Forest (Jean)
1642-1680		Millet (Francisque)
1644-1717		Jouvenet (Jean)
1645-1730		De Troy (François)
1648-1704		Parrocel (Joseph)
1649-1717		Bon Boulogne
1651-1717		Santerre (Jean-Baptiste)
1654-1733		De Boullongne (Louis)
1656-1746		De Largilière (Nicolas)
1656-1684	*	La Fage (Raymond)
1657-1735	*	Vivien (Joseph)
1659-1735	*	Martin (Jean-Baptiste)
1659-1743		Rigaud (Hyacinthe)

TOME DEUXIÈME

1661-1722		Coypel (Antoine)
1661-1743		Desportes (Alexandre-François)
1667-1735		Rivaltz (Antoine)
1668-1752		Tournières (Robert)
1670-1761	*	Galloche (Louis)
1673-1722		Gillot (Claude)
1676-1754	*	Cazes (Jacques)
1677-1734		Raoux (Jean)
1679-1752		De Troy (Jean-François)
1680-1740	*	Grimou (Alexis)
1684-1745	*	Vanloo (Jean-Baptiste)
1684-1721		Watteau (Antoine)
1685-1766		Nattier (Jean-Marie)
1686-1755		Oudry (Jean-Baptiste)
1688-1737		Lemoyne (François)
1688-1752		Parrocel (Charles)
1690-1743		Lancret (Nicolas)
1691-1734		Coypel (Noël-Nicolas)
1692-1768		Restout (Jean)

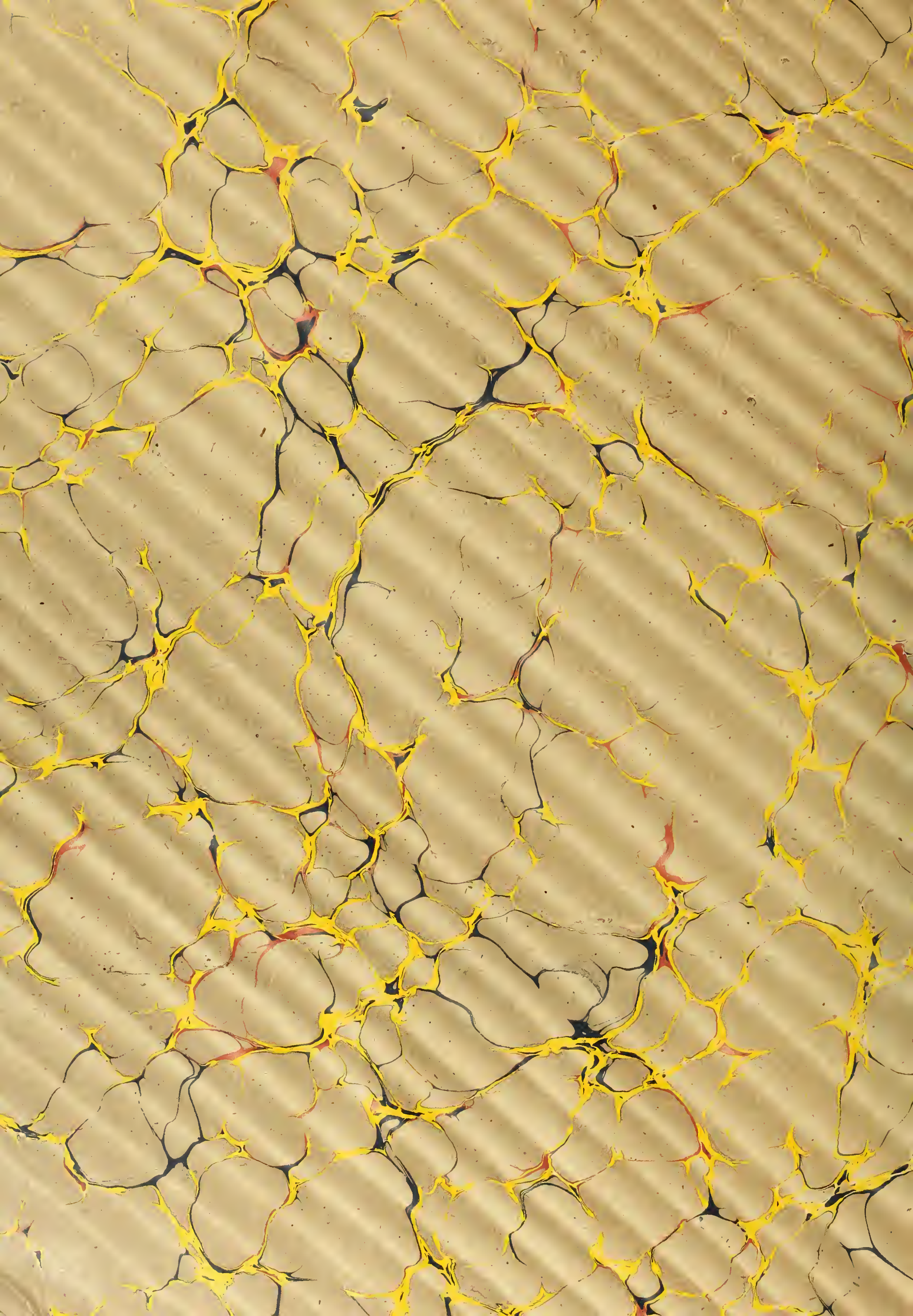
TABLE CHRONOLOGIQUE.

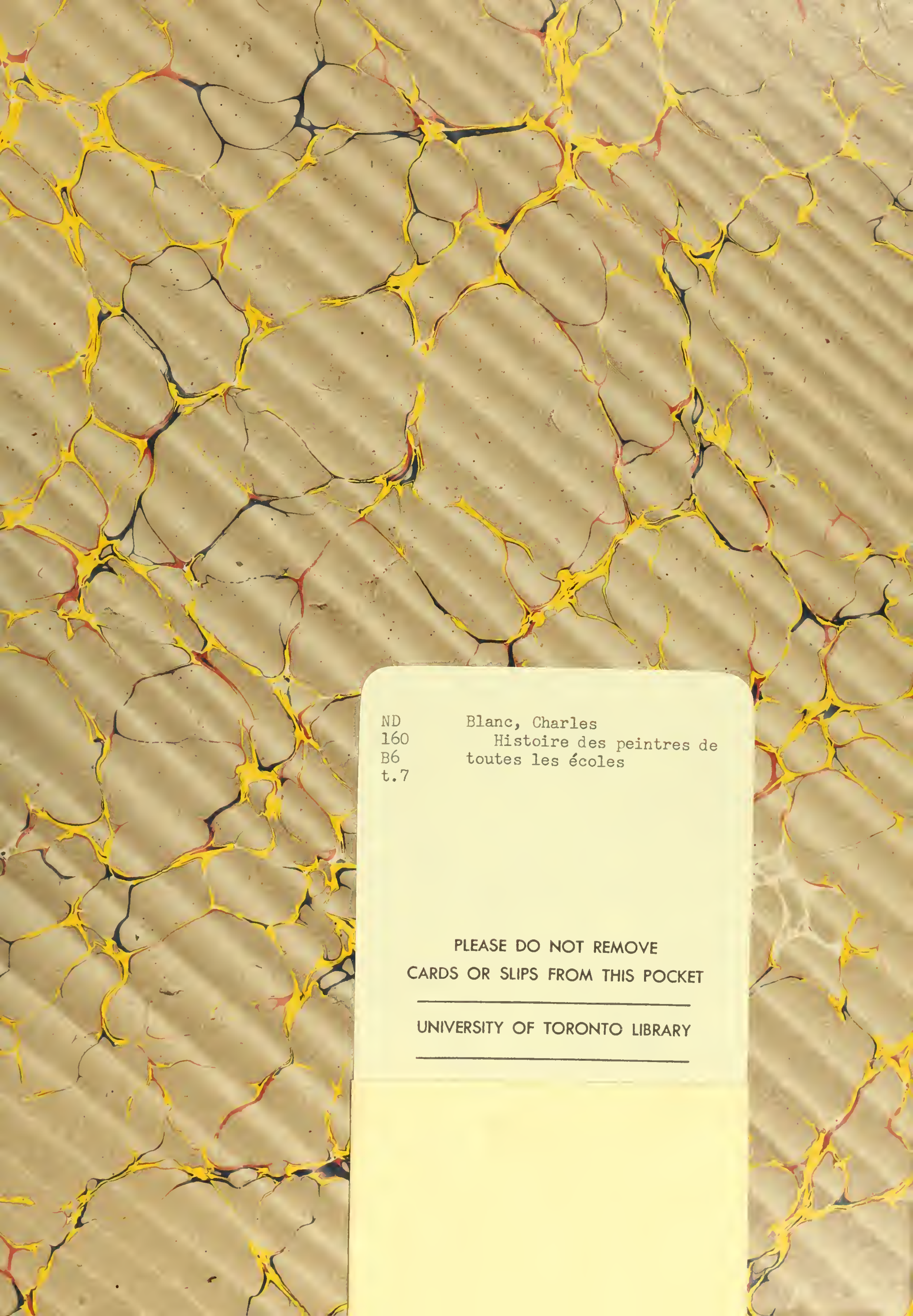
1694-1752		Coypel (Charles)
1695-1736		Pater (Jean-Baptiste)
1696-1772		Tocqué (Louis)
1699-1779		Chardin (Siméon)
1699-1789		Jeaurat (Étienne)
1699-1749		Subleyras (Pierre)
1700-1777		Natoire (Charles)
1703-1739		Tremolière (Pierre-Charles)
1704-1770		Boucher (François)
1704-1788		De Latour (Maurice-Quentin)
1705-1765		Vanloo (Carle)
1710-1790	*	Favray (Antoine)
1714-1789		Vernet (Joseph)
1715-1789		Pierre (Jean-Baptiste)
1716-1809		Vien (Marie-Joseph)
1723-1769		Baudoin (Pierre-Antoine)
1724-1805		Greuze (Jean-Baptiste)
1724-1805		Bachelier (Jean-Jacques)
1724-1805		Lagrenée (les frères)
1724-1793	*	De La Porte (Roland)
1726-1806		Doyen (Gabriel-François)
1727-1775	*	Drouais (François-Hubert)
1727-1805		Casanova (François)
1729-1765	*	Deshays
1732-1806		Fragonard (Jean-Honoré)
1733-1781		Le Prince (Jean-Baptiste)
1733-1808		Hubert (Robert)
1735-1784		Lépicié (Nicolas-Bernard)
1737-1802	*	Ducreux
1738-1826	*	Lebarbier (l'aîné)
1740-1814		Louterbourg (Jacques)
1744-1829		Demarne (Jean-Louis)
1744-1815	*	Peyron (Pierre)
1744-1816	*	Ménageot (François-Guillaume)
1745-1809	*	Danloux
1745-1811		Huet (Jean-Baptiste)
1745-1778		Lantara (Simon-Mathurin)
1746-1816	*	Vincent (François-André)
1748-1825		David (J.-Louis)
1750-1803	*	Bruandet
1750-1819	*	Valenciennes
1752-1817	*	Drolling (Martin)
1754-1829		Regnault (Jean-Baptiste)
1755-1830		Taunay (Nicolas-Antoine)
1755-1842		Vigée Lebrun (Élisabeth-Louise)

TOME TROISIÈME

1758-1835		Vernet (Carle)
1760-1823		Prud'hon (Pierre-Paul)
1760-1832		Lethière (Guillaume Guillon)
1761-1845	*	Boilly (Léopold)
1763-1788		Drouais (Jean-Germain)
1767-1824		Girodet Trioson (le Baron)
1767-1855		Isabey (Jean-Baptiste)
1768-1824	*	Swebach (Desfontaines)
1770-1837		Gérard (le baron François)
1771-1835		Gros (le baron Antoine-Jean)
1774-1833		Guérin (le baron Pierre)
1775-1849		Granet (François-Marius)
1777-1860	*	Hersent (Louis)
1777-1841	*	De Forbin (Auguste)
1785-1861	*	De Pujol (Abel)
1788-1837		Sigalon (Xavier)
1789-1863		Vernet (Horace)
1790-1819	*	Pagnest (Louis-Claude)
1790-1840	*	Mme Haudebourt-Lescot
1791-1824		Géricault (Théodore)
1792-1845		Charlet (Nicolas-Toussaint)
1794-1835		Robert (Léopold)
1795-1858		Scheffer (Ary)
1795-1850	*	Orsel (Victor)
1796-1849	*	Mme de Mirbel
1796-1822		Michalon (Etna)
1797-1857		Delaroche (Paul)
1799-1826	*	Le Prince (Xavier)
1800-1837	*	Johannot (Alfred)
1800-1842	*	Bouchot
1803-1852	*	Johannot (Tony)
1803-1855	*	Roqueplan (Camille)
1803-1860		Decamps (Alexandre-Gabriel)
1804-1860	*	Raffet
1807-1842	*	De Laberge (Charles)
1808-1860	*	De Dreux (Alfred)
1810-1856	*	Ziégler (Jules)
1811-1844	*	Marilhat (Prosper)
1815-1840	*	Papety (Dominique)
1819-1856	*	Chasseriau (Théodore)
1821-1859	*	Benouville (Léon)

IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2 E





ND
160
B6
t.7
Blanc, Charles
Histoire des peintres de toutes les écoles
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

